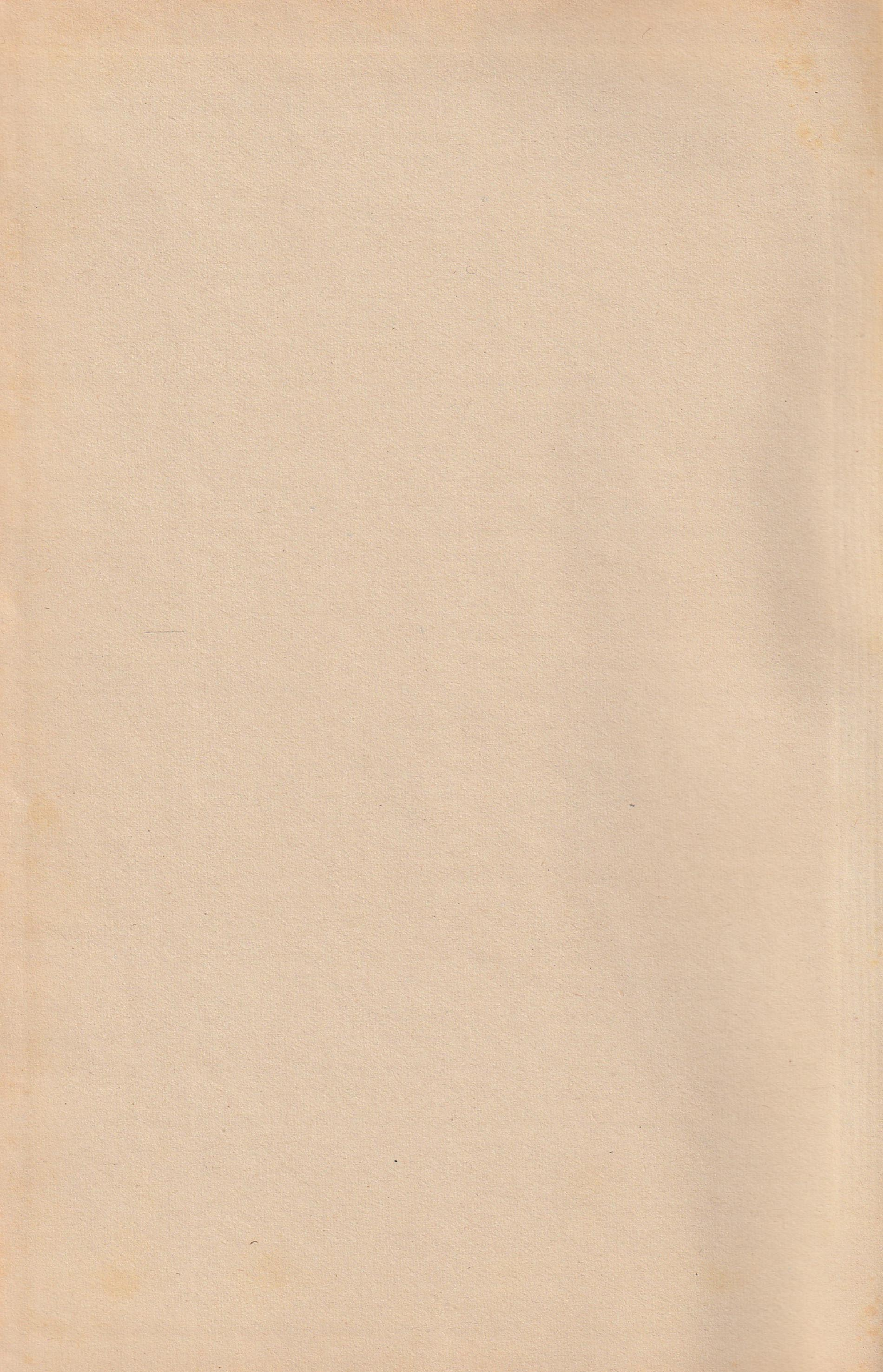


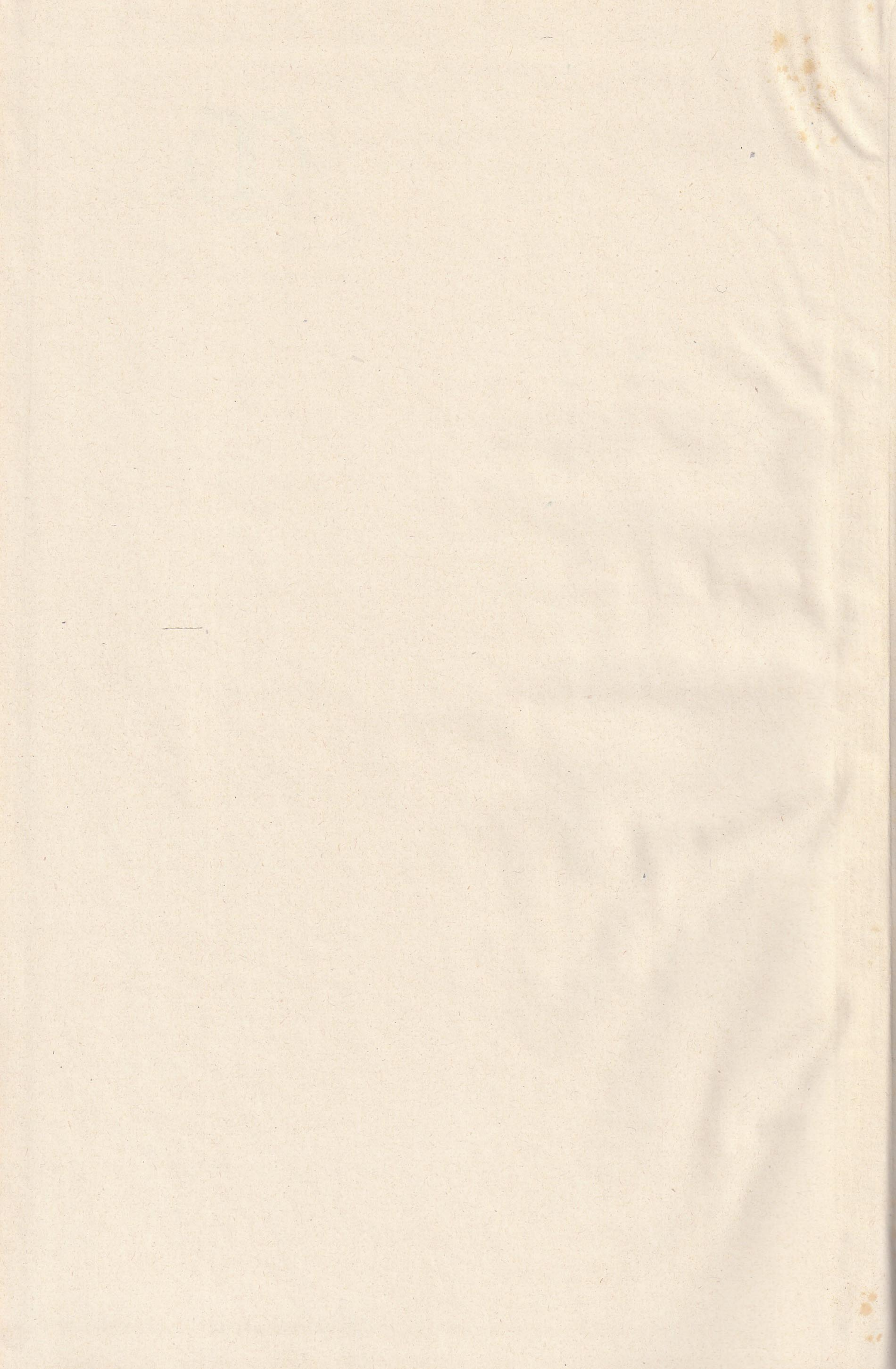
Siegfried Lehmann

DEUTSCHE VOLKSKUNST

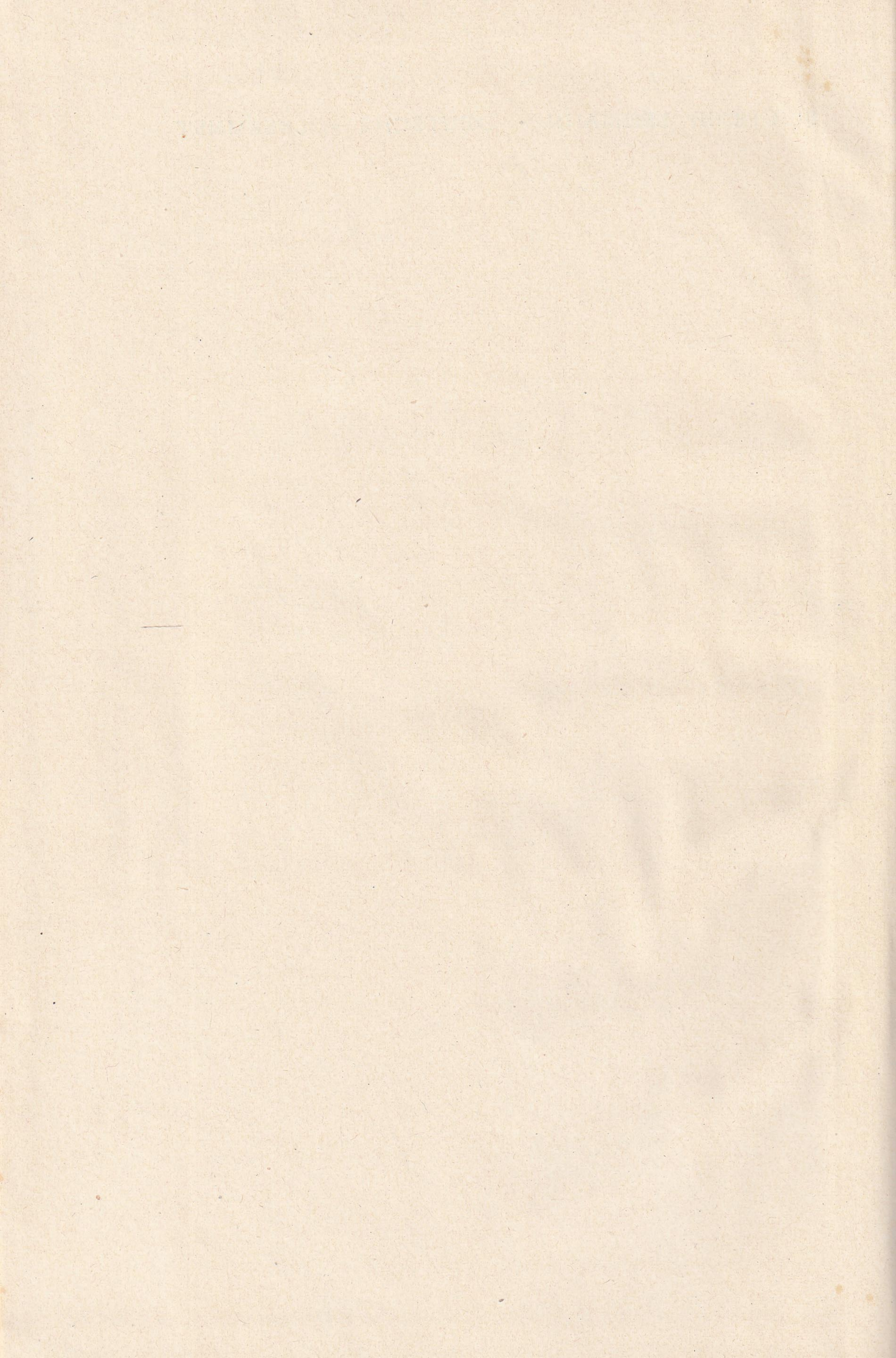
Gertrud Schmidt.




Ahnenerbe-Stiftung Verlag Berlin



SIEGFRIED LEHMANN · DEUTSCHE VOLKSKUNST



DEUTSCHE VOLKSKUNST

Wesen, Ausmaß und Weite

der stillen Schaffenskräfte im deutschen Volk

von

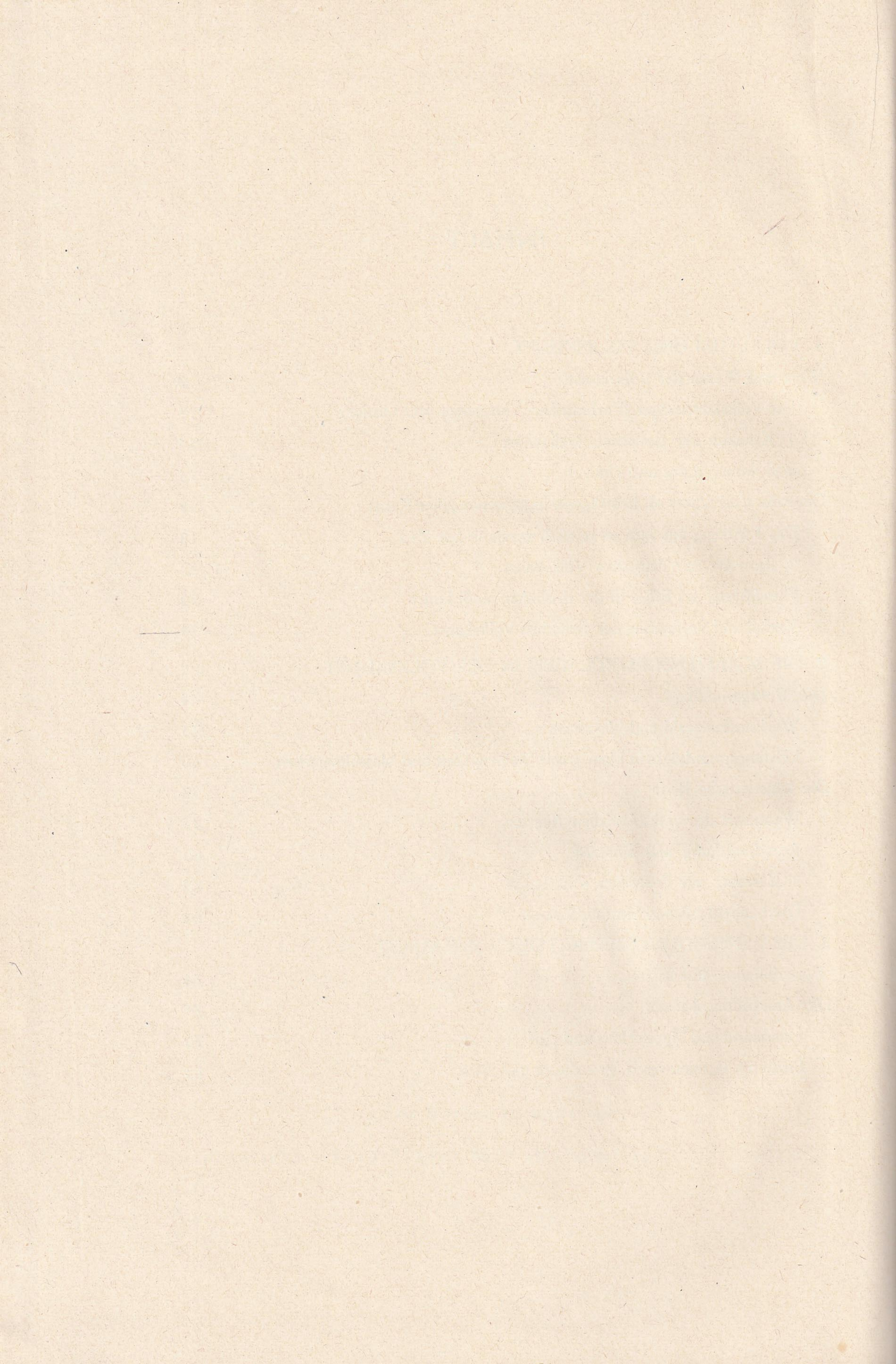
Siegfried Lehmann



1 9 4 3

Ahnenerbe-Stiftung Verlag Berlin-Dahlem

INHALT



NICHT DIE TATENLOS BETRACHTENDE, ALTE Erinnerungen hebende Freude an der Volkskunst, sondern allein die Erkenntnis des Wesens und Wirkens dieser Jahrtausende alten, kulturellen Schöpfungen unseres Volkes vermag uns jungen Deutschen den Mut zurückzugeben, an die Wiedererstehung einer allgemeinen, neuen deutschen Volkskunst zu glauben.

Der Weg, der zur Wiedergewinnung einer klaren, künstlerischen Gesinnung in allen Volksschichten führen kann, geht über die Forscherarbeit unserer Wissenschaftler und über die Erzieherarbeit unserer Künstler, weil nur diese beiden Wege zum ersehnten Erfolg führen können. Heinrich von Kleist hat den Wert dieser Wege in seinem Aufsatz „Über das Marionettentheater" hinlänglich begründet. Die junge Volkskunstwissenschaft hat danach einmal die Aufgabe, die Voraussetzungen zu erarbeiten, die in der Vergangenheit die Größe und das Ausmaß der Volkskunst bedingt haben, sie muß aber zugleich auch die Schadensquellen aufdecken, die erst in letzter Zeit zur Verfemung und Verkümmerung unserer Volkskunst geführt haben. Aus den wissenschaftlichen Vorarbeiten um eine geeignete Einteilung und um die Grundzüge der deutschen Volkskunst ist die vorliegende, kleine Schrift erwachsen. Sie will nichts anderes, als in schlichten Worten, ohne wissenschaftliches Beiwerk den unvergänglichen, stillen Schaffenskräften im deutschen Volk ein Denkmal setzen, daß der jungen Nation ein erhabenes Vorbild künstlerischer Gesinnung vor Augen stehe.

1.

VOLKSTUM UND VOLKSKUNST

Wert und Wesen der Volkskunst

ES IST EINE SEIT URZEITEN BEWÄHRTE GRUNDregel, daß jeder Gegenstand in seiner Zweckform und in seiner Schmuckform dann vollauf befriedigt, wenn sich Hersteller und Auftraggeber unmittelbar über ihn verständigt und geeinigt haben. Das gilt für die Erzeugnisse der schlichten Volkskunst genau so wie für die Werke der Bildenden Kunst. Der Hersteller ist nicht nur ein „Könner" in seinem Fach, sondern außerdem ein schöpferisch begabter, erfindungsreicher „Künstler"; also erwartet der Besteller von ihm mit Recht, daß dieser dem stummen Wunsche schöner und treffender Ausdruck verleiht, als er selber tun könnte. Gleichartige Veranlagung und Gesinnung stellen das unmittelbare Verstehen zwischen beiden Teilen schnell her. Das gilt natürlich besonders, wenn Hersteller und Auftraggeber, wie es in der Volkskunst häufig der Fall ist, ein und dieselbe Person sind. Als Ergebnis dieses Gedankenaustausches über Nützlichkeits- und Schönheitsforderungen entsteht dann ein Werterzeugnis zwiefacher Art: es bezeugt den Kunstwillen des einen und die künstlerische Tat des andern zugleich. Daraus erklärt sich auch die nach außen wirkende, stets bewunderte, künstlerische Höhe eines Volkskunstgegenstandes, der nicht gerade von der unbeholfenen Hand eines Anfängers hergestellt ist. Meist ist eine Vollendung angestrebt, die nicht kalt und spröde wirkt, sondern von lebendiger Menschlichkeit erfüllt ist.

Wer sind denn nun aber die einen, die eine so geartete Kunst begehren? Und wer sind die anderen, die solche Kunstwerke herzustellen verstehen? Diese beiden Fragen, in Hinblick auf die Volkskunst nur sehr selten gestellt und dann meist nur unvollkommen beantwortet, sind Kernfragen, sie führen uns unmittelbar an die Geheimnisse vom Wesen der Volkskunst heran.

Wenn die Antwort lautet: es ist das Volk in allen seinen Ständen, das eine so geartete Kunst begehrt — so stimmt die Umgrenzung dieses Verbraucherkreises für unsere heutige Zeit nicht mehr voll und ganz. Wohl aber läßt sich bis nahe an die Jahrhundertwende in weiten Kreisen unseres deutschen Volkes noch ein ausgeprägtes Gefühl und Verständnis für „Wertarbeit" feststellen. Tüchtige, handwerkliche Leistungen werden stets als eine der wichtigsten Vorbedingungen für künstlerische Ausführungen aller Art betrachtet. Wo aber handwerkliche Tüchtigkeit und künstlerischer Schöpferwille gepaart gewesen sind, haben das reiche Bauern- und Bürgertum und mit ihnen alle Stände des deutschen Volkes stets gerne auf sie zurückgegriffen, um den Wohlstand offenbar werden zu lassen. Wohlstand verlangt nach gesteigerter Verfeinerung der zur Lebensführung notwendigen Dinge und ist früher von deutschen Bauern und Bürgern immer als die Verpflichtung aufgefaßt worden, edle, wahre Kulturwerte zu schaffen. Das Protzentum der Zeit nach dem Weltkrieg läßt als Gegensatz die Tiefe solcher Geisteshaltung aufleuchten, aus der der Nachwelt wahrhaft stolze Beispiele überkommen sind: so die festgefügten und beschnitzten Niedersachsenhäuser, die fachwerkreichen, farbenfrohen Gehöftbauten Mitteldeutschlands und die breitgelagerten Blockbauten des Alpenlandes, sie gehören zu den prächtigen Leistungen deutschen Zimmererhandwerks. Nicht anders die herrlichen Bürgerhausbauten aller unserer Städte als überragende Zeugen deutscher Baumeisterkunst. Was im Großen

die „so geartete" Kunst bezeugt, verleugnet auch die Kleinkunst nicht, die unter den Händen der Handwerker oder gar der Frauen entstanden und bis ins Letzte durchgestaltet worden ist. Noch heute stehen wir voll uneingeschränkter Bewunderung vor soviel Schönheit und Ebenmaß an Kleingerät und Hausrat!

Alles aber, was im Laufe der vielen Geschlechter an diesen und jenen Dingen geschaffen worden ist, das ist nicht nur ein Werterzeugnis in künstlerisch-handwerklichem Sinne allein. Jedes einzelne Stück unterliegt außerdem einer Bewertung, deren Bindungen weit über den Einzelnen mit seinem subjektiven, also selbstherrlich gebundenen Werturteil hinausgehen. Am deutlichsten tut sich das kund, wenn nach altem Brauch der hochzeitliche Kammerwagen von Hof zu Hof fährt und so das Hochzeitsgut der Braut den prüfenden Blicken der Dorfgenossen darbietet, die ihr Wohlgefallen und ihr Mißfallen unaufgefordert äußern. Das erlebt man selbst heute noch in Form einer eingehenden Besichtigung des Brauthauses durch die Kameraden und Kameradinnen des jungvermählten Paares, sobald der Möbelwagen die vom Kaufmann anempfohlene Ausstattung gebracht hat. Dieses öffentlich ausgetauschte Werturteil besteht tatsächlich seit Hunderten von Geschlechterfolgen und hat immer von neuem derart erzieherisch gewirkt, daß offensichtlich eine künstlerisch-handwerkliche Vollendung zur Ehre von Her- und Besteller erstrebt und auch meist erreicht worden ist. *Jedes Werkstück wird damit zu einem Wertzeugnis für seinen Besteller und für seinen Hersteller!* In den Städten ist diese Urteilsbildung wirksamst von den Zünften und Gilden unterstützt worden.

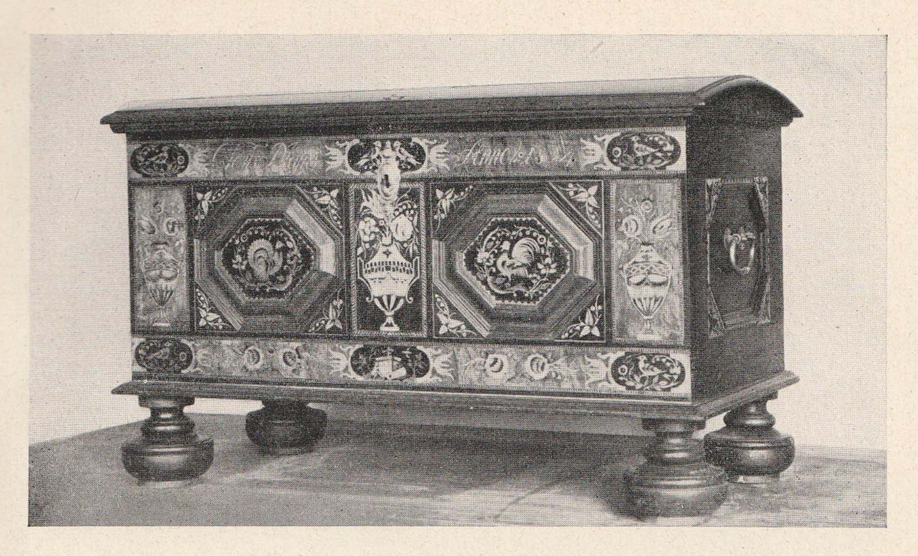
Aus dem Wechselverhältnis zwischen dem Verbraucherkreis und den Herstellern der Volkskunstwerke ergibt sich ein *erster wichtiger Kernsatz für die Volkskunst:*

Alle Volkskunstwerke sind innig und unmittelbar

an die aus rassisch bedingtem Schönheitsgefühl heraus vollbrachte Leistung gebunden und nach dieser Leistung auch bewertet worden.

Die Bedeutung dieses ersten Kernsatzes über die Volkskunst wird voll verständlich, wenn man den sich auswirkenden rassischen Bindungen in ihren landschaftlich-stammesmäßigen Abwandlungen nachgeht. Unter „Rasse" versteht man eine Gruppe von Menschen mit ererbtem und vererbbarem Gemeinbesitz, der im körperlichen Aussehen und auch in der geistigen, seelischen und gemüthaften Haltung zum Ausdruck kommt. Für die Rassenverteilung in Deutschland ist der starke Anteil nordischen und fälischen Blutes wesentlich. Vor allem der nordisch bestimmte Blutsanteil und Geistesanteil durchdringt in besonderer Weise, wie wir noch erkennen werden, die stammesgebundenen Kunstfertigkeiten und verleiht ihnen immer und immer wieder das Gepräge gemein-deutschen Geistes. Keinesfalls ergibt sich aber durch diesen nordischen Erbstrom eine Einförmigkeit und Eintönigkeit. Wie sich die Spannweite deutscher Künstlerschaft in dem Nebeneinander der beiden Maler Dürer und Rembrandt oder der Dichter Mörike, Reuter und Storm offenbart, so umfaßt die Spannweite deutscher Kunstbereitschaft auch die schlichten Volkskunstwerke unserer unbekannten Handwerker und Bauern niederdeutscher, oberdeutscher oder sonstiger stammesgebundener Wesensart.

Die Beobachtungen darüber beruhen noch auf wenig Erfahrungen und müßten von der jungen Volkskunstforschung erst auf breitere Grundlage gestellt werden. Dennoch zeigen sie als anfängliche Teilergebnisse schon die Art der Gesamthaltung unseres deutschen Volkstums in stammesmäßig-künstlerischer Beziehung. Als treffend hätten die Beispiele zu gelten, wenn die aus ihnen gezogenen Rückschlüsse auf die Gesamthaltung in allen andern Teilgebieten wiederkehren

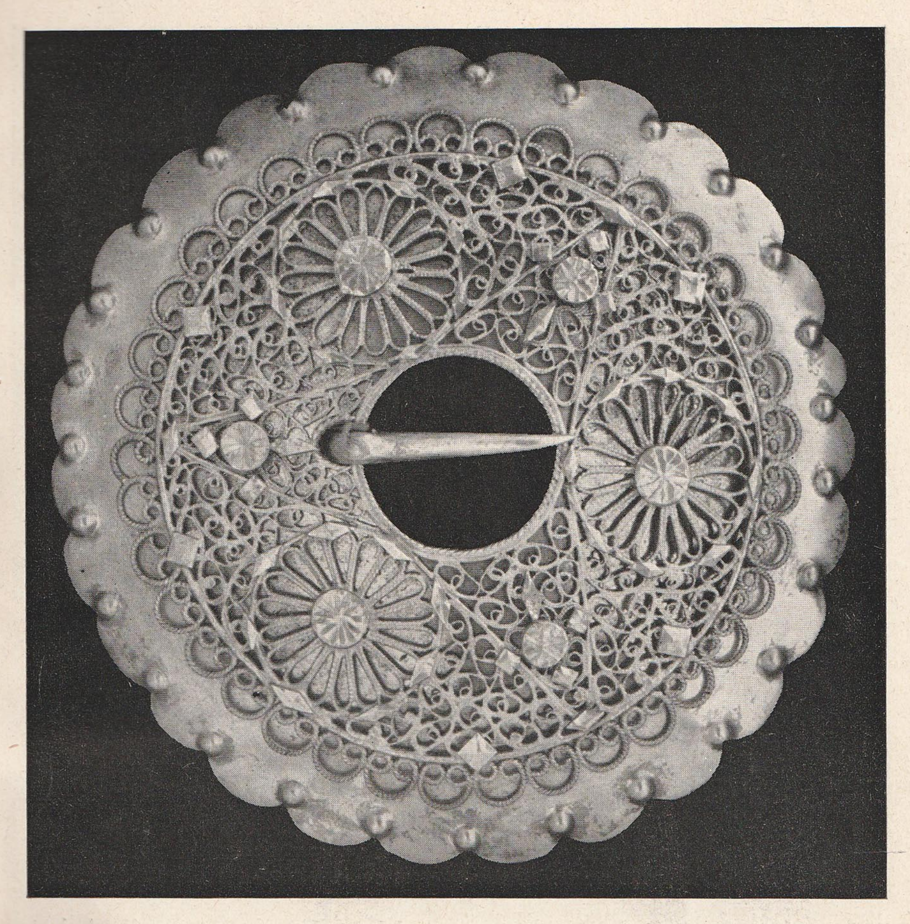


Intarsientruhe, sog. „Koffer", aus den Vierlanden. Städtische Einflüsse im stilisierten Lebensbaum, in den Vögeln (Pfau) und klassizistischen Emblemen. 1814. (Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg.)

und dort Bestätigung finden würden. Die Einheit der künstlerischen Haltung im großen wie im kleinen zugleich ist ein hervorragendes Prüfmal für ein ungebrochenes, rein erhaltenes Volkstum! Alle Entwicklungs- und Fremdeinflüsse, und seien es auch nur leichte, blutsmäßige Erschütterungen des Erbstromes, zeichnen sich unweigerlich an dem überaus empfindlichen Wertmesser „Volkskunst" ab. Beständigkeit des Blutes entwickelt in der Volkskunst ablesbare Eigentümlichkeiten, die, wie sich z. B. an den Wolgadeutschen und ihren nach Amerika weitergewanderten Enkeln gezeigt hat, über viele Geschlechter ihre gestaltende Kraft selbst fern der Heimat ausüben. An wenigen, recht lehrreichen Beispielen aus den Gebieten des Hausrates und des Trachtenschmukkes mögen solche Bindungen einmal herausgestellt werden.

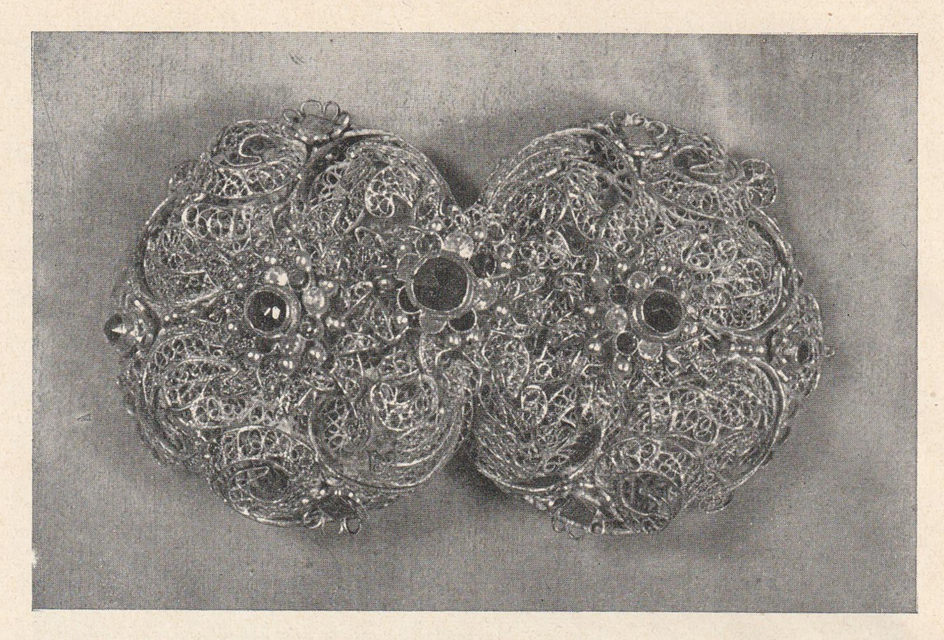
Eines der ältesten Stücke Hausrates ist die Truhe, ein Kastenmöbel, das zur Aufbewahrung von Leinenzeug und Kleidung, von Wehr, Waffen und Schmuck, sowie schließlich auch von Urkunden dient.

Truhen werden sicher schon in frühdeutscher Zeit vorhanden gewesen sein; im Lied von Wieland dem Schmied und in den Heldenliedern des Hochmittelalters werden sie eingehend beschrieben und gewürdigt. Es sind anfangs schwere Zimmermannsarbeiten, bis die „Schreiner" aus ihnen jenes gefällige Stück Hausrat machen, das trotz der inzwischen eingetretenen Vorherrschaft des Schrankes noch heute in den meisten ländlichen Haushalten anzutreffen ist. Wie sahen nun diese stammesmäßig-landschaftlich abgewandelten Truhen aus? In Niedersachsen hat man die „Truhen" oder „Kasten" aus dem uralten Werkstoff des Landes, dem Eichenholz, gearbeitet, dagegen selten aus anderen Holzarten. Eine ausgesprochene Vorliebe zum Eichenholz, zu seiner nachdunkelnden, tiefbraunen Farbe und zu seiner schönen Maserung hat wahrscheinlich den Anlaß gegeben, sie trotz der Härte des Holzes mit schönem Schnitzwerk zu versehen. Farbe hat man im allgemeinen jedoch gar nicht oder nur sehr sparsam darüber gestrichen, es ist meist ein Sandgelb und ein Schwarzbraun, auch zusätzlich vielleicht ein Rot aus Ochsenblut. Da die Truhen im Flett ihren Platz fanden, würde der beizende Herdrauch ihre Farben schnell unansehnlich gemacht haben, und was dieser nicht verdarb, hätte die im Eichenholz vorhandene Gerbsäure vernichtet. Die Farbenarmut auf Truhen, Schränken und sonstigem Hausrat ist also keineswegs dadurch entstanden, daß man aus der Not hätte eine Tugend machen müssen. Das Verständnis für den schönen, warmen Werkstoff Holz zeigt sich zu der Zeit in voller Größe, als durch die städtischen Vorbilder (Hamburg, Lüneburg, Osnabrück u. a. Orte) auch in den reichen Bauernlandschaften die Holzeinlegearbeiten bekannt werden. In der Herstellung dieser sog. „Intarsia" haben sich die niederdeutschen Handwerksmeister sehr bald hervorragend bewährt und die feinen Farbunterschiede und Maserwirkungen des Eichen-, Kirsch- und Nußbaumholzes usw.



Vierländer Hemdspange mit Filigran-Auflage auf schlichter Platte. Um 1812. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg.

meisterhaft auszunutzen verstanden. Eine solche Feinfühligkeit für den Werkstoff, wie für die Möglichkeiten in der Darstellung ist heute selbst bei Fachleuten nur noch selten anzutreffen.
Aber nicht allein die Intarsienschneider beweisen ein ausgeprägtes Verständnis für die Möglichkeiten, die ihnen ein Werkstoff bietet, auch alle anderen Handwerkerzweige tragen dieses Verständnis als ein uraltes, gutes Erbe in sich. So schaffen z. B. auch die Goldschmiedemeister in den Elbmarschen ober- und unterhalb Hamburgs



Bayrische Filigran-Brosche, sog. „Dachauer Florschnalle", mit farbigen Steinen. Noch heute getragen. St. Museum für deutsche Volkskunde Berlin.

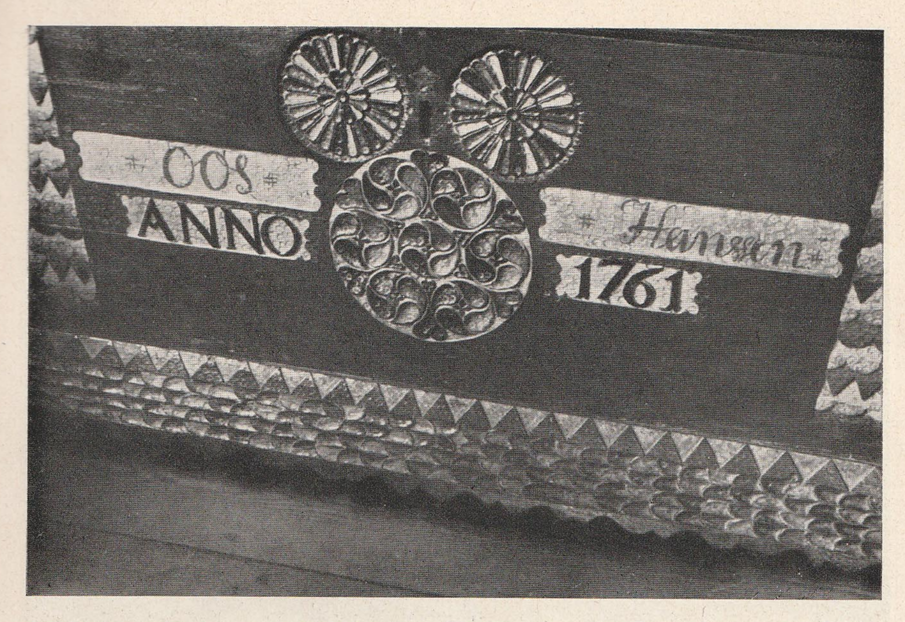
ähnlich geartete Kunstwerke, indem sie den gekörnelten Gold- und Silberdraht (Filigran) als Auflage auf einer schlichten Platte arbeiten. Die künstlerische Wirkung Silber auf Gold entspricht als Metallarbeit der Holz-Intarsia. Es muß überdies als ein Zeichen für die Wertschätzung, die Verbraucher wie Hersteller für eine edle Arbeit aufbringen, gehalten werden, daß diese Silberarbeiten „auf Bestellung" und nicht etwa im voraus reihenmäßig hergestellt werden. Diese und wesensgleiche Eigenschaften lassen sich in der gesamten Volkskunst von Niedersachsen nachweisen. Sie beweisen vor allem durch die Einheitlichkeit der Haltung den nordisch-fälischen Niedersachsen als echten Vertreter seiner Rasse.

Auf dem Wege bis ins alpenländische Gebiet hinein kommt deutlich eine Wandlung zum Durchbruch, die sich in der Bemalung des Hausrates durchsetzt. Die Farbtöne werden immer lebhafter, bis schließlich im Gegensatz zu den niederdeutschen Beispielen das Beschnitzen



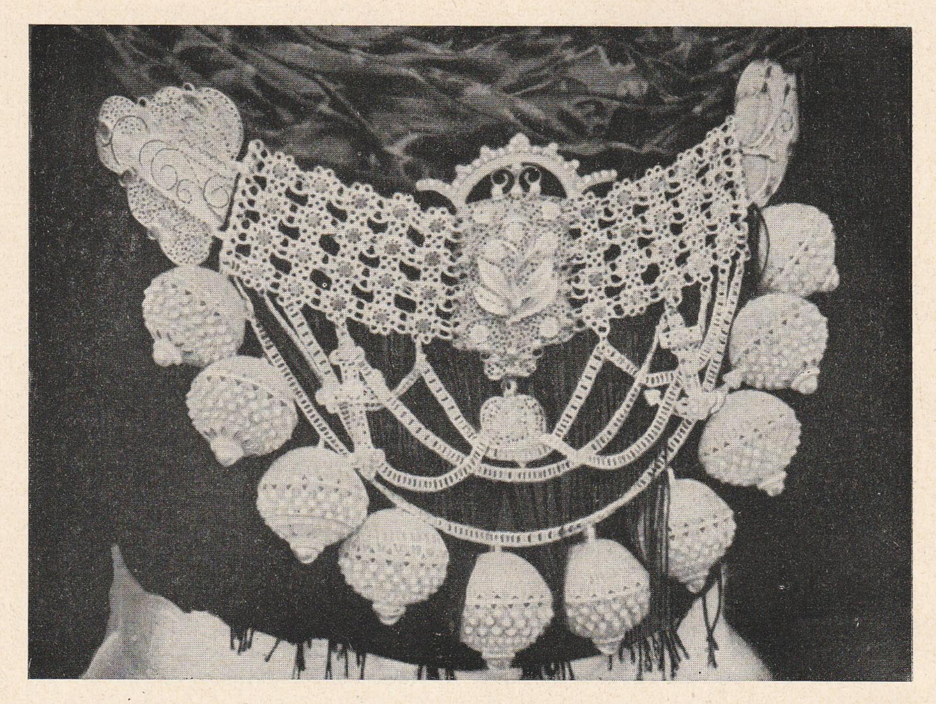
Siebenbürger Schrank mit reicher, noch sinnbildlicher Bemalung, entsprechend auch die Auszier der Keramik. 1868. St. Museum für Volkskunde Berlin.

der Truhen und dgl. im Oberdeutschen (Teile der Schweiz ausgenommen) immer mehr und von einem bestimmten Zeitpunkt sogar vollständig unterbleibt. Obwohl also die Verwendung von Weichholz zum Schnitzen reizen könnte, bevorzugt der Süddeutsche die ihm im Blute liegende Farbigkeit. Das zeigt schon deutlich folgende Gegenüberstellung: in Niedersachsen schnitzt man die Sprüche und Sinnbilder auf die Hausbalken, in Nieder- und Oberbayern werden die vorragenden Balken und die Gewände mit gemalten, bildlichen Darstellungen, jedoch weniger mit linienhaften, alten Sinnbildern überzogen. Die Weiterentwicklung dieser lebensfrohen Farbigkeit hat später nach der Säkularisation der Klöster zur Herstellung der für Bayern berühmten, an Bauern- und Bürgerhäusern vielmals geübten Freskenmalerei geführt. Der Hang zum Malerischen steckt so tief, daß auch schon die bloße Anzahl der bei den Trachten benutzten Farben die Zahl der in Norddeutschland gebräuchlichen erheblich überschreitet, ganz zu schweigen von der Üppigkeit der Farben selber. Selbst die schönen Florschnallen, die von den Dachauer Silberschmieden reihenweise hergestellt und zum Aussuchen vorrätig gehalten werden, bezeugen die „andere" Grundhaltung, die man dortzulande einnimmt, wenn man sich und sein Hauswesen „schön" machen will.
Der Unterschied zwischen süddeutscher und norddeutscher Farbenfreude zeigt sich am eindringlichsten im Vergleich mit den nordfriesischen Truhen, weil die einen wie die anderen bemalt werden. Gleich den stammverwandten Niedersachsen lieben auch die Nordfriesen nicht die üppige, bunte Farbenpracht, die sich auf süddeutschen Stücken in Blumendarstellungen, Stilleben und Heiligenbildern ausläßt; die Nordfriesen bevorzugen eine zurückhaltende, aber dennoch außerordentlich feinfühlig aufeinander abgestimmte Farbigkeit von Tiefschwarz, Weiß und Ziegelrot auf einem himmelblauen



Sylter Truhe mit Sonnen und Hakenkreuzen. Schnitzwerk und Stempelpunzen bemalt mit rot, weiß, schwarz und himmelblau. 1761. Heimatmuseum Keitum auf Sylt.

Grund. Die gleiche Zurückhaltung, das gleiche „Verhalten" des nordfriesischen Blutes zeigt sich auch in der dunklen Tracht, zu der eine blütenweiße, mit reicher Weiß-Stickerei versehene Schürze getragen wird. Diese „Variationen in Weiß" wiederholt das Spiel der Lichter auf dem zarten Silberfiligran des Brustschmuckes, der meist über einem schwarzen Seidendamasttuch getragen wird!
Die angedeuteten Eigentümlichkeiten sind keine Einzelzüge, sondern die insgeheim wirkenden, d. h. aus dem innersten Wesen des Volkstums kommenden Schönheitsforderungen. Sie genießen geradezu Gesetzeskraft, sie sind unabänderlich, solange das Volkstum rein erhalten bleibt. Sie gelten in gleicher Art und Weise für das, was aus der Hand des Mannes kommt, wie für das, was unter den Händen der Frau entsteht. Allumfassend sind diese rassisch gebundenen Schönheitsforderungen.
An einem weiteren Beispiel muß nun die Einheitlichkeit der künst-



Silberner Filigran-Brustschmuck einer Föhringerin mit dem Lebensbaum im Mittelstück, sowie den jüngsten Schmuckformen Herz, Anker und Kreuz als Anhänger. Nach dem Weltkrieg hergestellt und jetzt noch getragen.

lerischen Haltung innerhalb eines enger umgrenzten Volkstums einmal bestätigt werden: in der Volkskunst der reichen Elbmarschenbauern oberhalb und unterhalb Hamburgs zeigt sich eine allgemeine Vorliebe für feine Glanzlichter, die auf der Auszier eines meist breiten Grundes liegen. Gleichgültig welcher Werkstoff es ist, vermitteln sie etwas eigenartig Spritziges, Quicklebendiges, dem ein Gutes und Festgefügtes zugrunde liegt. Diese Eigenschaften könnten an den zum Beleg herangezogenen Einzelbeispielen fast tabellarisch aufgezählt werden, sie sagen alle das gleiche aus.

So als Erstes die Tracht der Vierländerinnen: Brustlatz und Gürtel sind in einem Plattstich ausgeführt, bei dem ein Stickfaden dicht neben dem anderen liegt und so eine größere Fläche deckt. Hier nutzt jedoch die Stickweise die feinen Spitzlichter auf dem gedrillten Seiden-



Gürtel, Kettenbrosche und Brustlatz einer Vierländerin. Der Schimmer des gedrillten Seidenfadens oder der Goldstickerei sowie der bunten Steinchen auf gestanzten Metallplättchen ist kennzeichnend. Um 1860. Dommuseum Lübeck.

faden aus. Dieser eigentümliche Schimmer auf dem schon ohnehin leuchtenden Faden wird noch erhöht durch die mit besonderer Vorliebe verwandten Gold- und Silberfäden, durch die Einfügung der bunten Steinchen und Perlen in die Stickerei, ferner durch kleine, kreisrunde Plättchen. Alles in allem ist es eine ganz leichte, flimmernd-glänzende Pracht, die von den Frauen auf den meist samtenen Grund des Brustlatzes oder Gürtels gestickt wird. Darüber wird eine schlichte Goldbrosche getragen, auf der das Filigranmuster aus gekörneltem Silberdraht aufgeheftet worden ist. Unter sie oder unter eine kleine Kettenbrosche werden dann die leicht eingedrehten Enden der seidenen Schultertücher hindurchgesteckt. Es ist nicht zu verwundern, daß Farben und Material dieser Schultertücher sorgsam ausgewählt werden. Welch ein Wissen um Farbwirkung und Farbenzusammen-

stellung sich in ihnen offenbart, das ermessen am ehesten die Fachleute, die heute immer und immer wieder ihren Geschmack daran schulen, sobald ihnen diese Prachtstücke nur einmal unter die Augen gekommen sind. Allein für die Trauerzeit hat es vier vorgeschriebene Farbstufen gegeben, die vom Tiefschwarz der Volltrauer, über das Schwarz-Weiß der Dreivierteltrauer, das Schwarz-Blau der Halbtrauer zum Grün der letzten Trauer und schließlich dem vorwiegend Roten der „bunten" Trachtenzeit führen. — Was für die Tracht gilt, wiederholt sich auf den berühmten Vierländer Stickmustertüchern, deren Kennzeichen die schwarzen, auch schwarz-roten, selten bunten Kreuzstichmuster sind. Die leichten Unterschiede und die Fülle der Wechselformen in diesen Stickmustern bezeugen die außerordentlich schöpferische Lebendigkeit des Vierländer Volksstammes. Angewandt sind diese Stickmuster auf den Schürzen, Brustlätzen und Schultertüchern, auf den Paradehandtüchern und Totenlaken: wiederum sind es die unscheinbar feinen Spitzlichter auf den schwarzen Mustern, die jedem einzelnen Stück den eigentümlichen Reiz auf dem schlichtfarbenen, leinenen Untergrund verleihen und ihm eine so hochkünstlerische Ausdrucksform geben, wie das nur aus dem Zusammenwirken von Zweckform und Kunstform möglich ist. Schönheit und Ebenmaß in diesen Arbeiten aus der Hand der Frau erklären sich nicht allein aus der Überlieferung und dem Herkommen, dem das einzelne Stück seine Form verdankt — es tritt hier die eigenwillige Formung des einzelnen hinzu, die jedem Gegenstand über das übliche Maß anhaftet. Die Eigenwilligkeit zeigt sich am Eimereck bei der Küchentür, sie offenbart sich in den Geräten für Küche und Keller, wie auch in der Blumenleiter im Fenster der guten Stube oder gar in der Anordnung der Blumenbeete zwischen Achterhus und Deich.

Auch des Mannes Schönheitssinn sucht den gleichen Weg zur Ver-

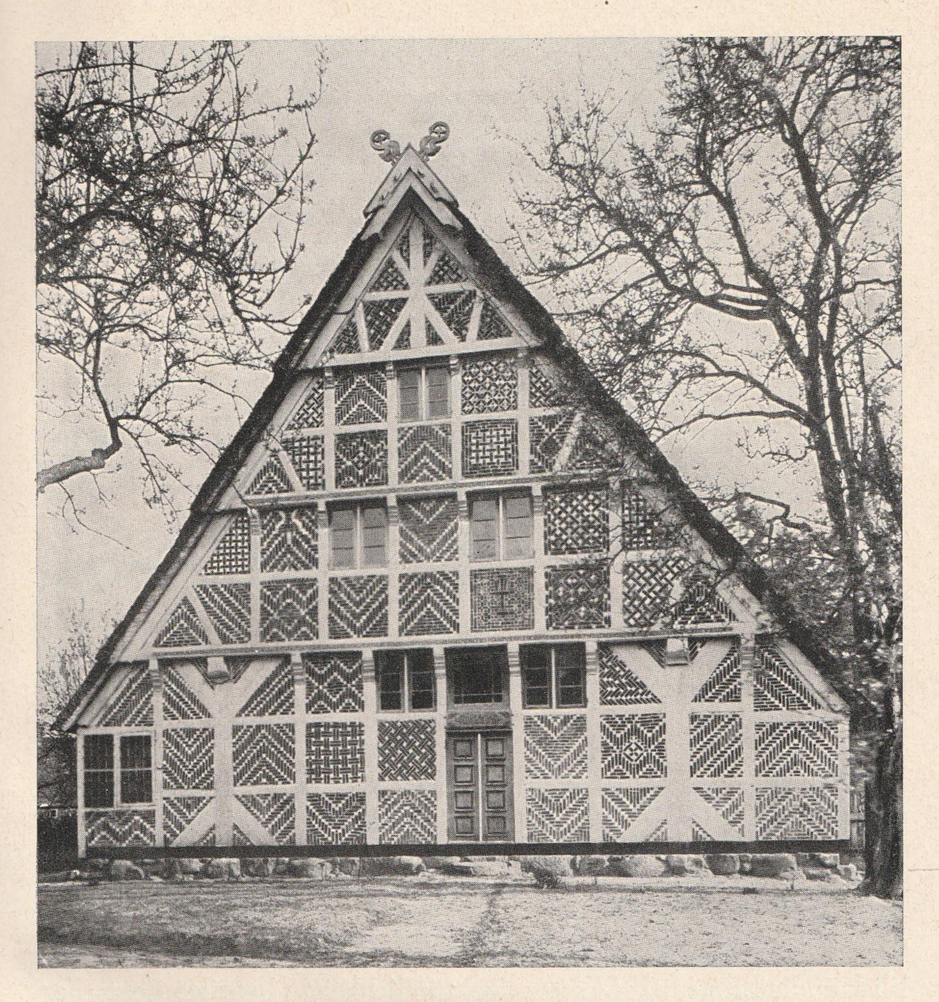
Schmiedeeisernes Geschlechterzeichen (heute oft als „Hutständer" bezeichnet) mit Lebensbaumsinnbildern und einem gekrönten Mann. Kirchengestühl der Altengammer Bauern. 1789. Vierlande.



wirklichung. Bevor z. B. die Intarsia mit ihrer absichtsvollen Gegensatzwirkung der Holzarten üblich geworden ist, hat der Vierländer Tischler das harte Eichenholz mit Stechbeitel, Schnitzmesser und mehreren Punzstempelchen so ausgestaltet, daß die schlichte Holzfläche mit feinstem Eigenleben überzogen erscheint. Wieviel Leben auch der Schmied aus Vierkantstäben herauszuhämmern versteht, mag der beurteilen, der einmal in der Altengammer Kirche den Wald der schmiedeeisernen Geschlechterzeichen auf dem Kirchengestühl

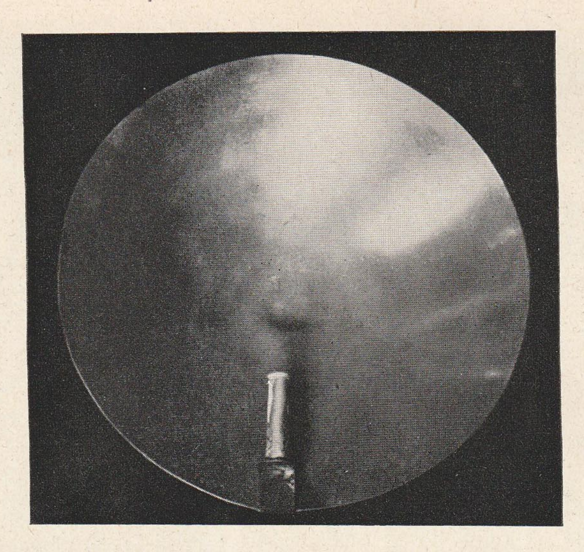
betrachtet hat. Um abschließend die Beispiele ins Große zu übertragen: im benachbarten Alten Lande unterhalb Hamburg haben die Maurermeister die gewaltigen Giebel der Niedersachsenhäuser durch das Filigran zierlicher Backsteinmuster aufgelöst, die Zimmermeister aber haben diese Feinarbeiten wieder streng zusammengefaßt durch das starke, blendend weiß getünchte Balkenwerk unter dem tief herabgezogenen Rethdach. Es kennzeichnet weiterhin die Sonderhaltung dieses Volksstammes innerhalb der niedersächsischen Stämme, daß man diese Marschenhöfe nur durch ein stattliches Tor betreten kann, das gleichsam ein Triumphbogen bäuerlicher Arbeit ist.

Offenbart sich in diesen großen Dingen, wie in all den kleinen Zügen etwa nicht das Wesen derer, die in den reichen Marschenländereien ihren festen Heimatgrund gefunden haben und diesen ihren Heimatboden mit einer Zähigkeit sondergleichen gegen den Blanken Hans und die hansischen Kaufherren, wie gegen die Landsknechte und die plündernden Franzosen verteidigt haben — deren Söhne zur gleichen Zeit aber auch abenteuerlustig und arbeitsdurstig durch die weite Welt gefahren sind, um ihren Feuergeist zu versprühen? *Die große Spannweite im Wesen eines Volkstums hat keinen besseren Spiegel denn seine Volkskunst!* Das möchte das eine Beispiel an den Hamburgischen Elbmarschen gezeigt haben. Die Einheitlichkeit in der volkstümlichen Kunstbetätigung beweisen an guten Beispielen auch die Bauern in einigen ostdeutschen Landschaften, die Bückeburger, die mitteldeutschen Schwälmer, einige nieder- und oberbayerische Bauernschaften, auch die Nachfahren der Alemannen am Oberrhein und vor allem die Bauern an der Donau und im unberührten Alpenland. Auf dem eng umgrenzten Gebiet Ostpreußens wird man sogar bei schon einigermaßen sorgfältiger Beobachtung der Eigenarten in einzelnen Landschaften die Heimat



Einer der schönsten Giebel des Alten Landes bei Hamburg: Zierliches Backsteinmuster und kräftiges Balkenwerk. 18. Jahrh. Bauernhaus-Museum Stade.

der Siedler feststellen können. Es ist die deutsche Landschaft, in der sich das Wirken rassischer Bindungen in vielgestaltigster Form und mit fast unerschöpflichen Beispielen echtester Volkskunst zeigen läßt.



Messig-Blaker von ergreifender Schlichtheit und überzeugender Werkstoffgerechtigkeit. Museum Husum.

Deutsche Volkskunst als Erbträgerin indogermanischer Kunst

„Unsere Zukunft ruht auf unserer Herkunft.
Nur wer diese bejaht, kann auf jene hoffen."
Wilhelm Pinder in „Wesenszüge deutscher Kunst" 1942.

Die historischen Beispiele zur Erhärtung des ersten Kernsatzes von den an das Rassische gebundenen Schönheitsforderungen haben den Blick in die Breite, auf Wesenseigentümlichkeiten heutiger deutscher Stämme gelenkt. Was sich dabei an Vielfältigkeit und Fähigkeiten in räumlicher Breite da und dort abzeichnet, deckt ein Blick in die Tiefe der Vergangenheit oftmals als ein Erbstück aus früheren Zeiten der Volkwerdung auf. Will man also die Voraussetzungen ergründen, so muß man die künstlerischen Leistungen unserer Vorfahren zu Rate ziehen. Man muß vor allem herauszuarbeiten versuchen, was als Grundforderung für „ebenmäßig" und „schön" durch die lange Geschlechterkette über die Jahrtausende hinweg weitergegeben worden ist. Obwohl es Selbstverständlichkeiten sind, muß zweierlei vorausge-

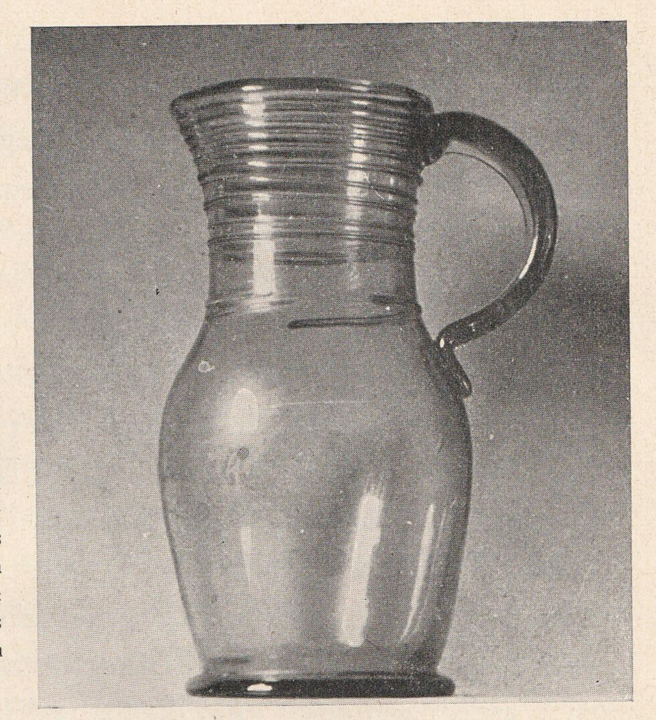
schickt werden: 1. der Trieb zum künstlerischen Ausgestalten steht unter dem Zeichen der Lebenssteigerung und ist somit ein Urtrieb, der wie Hunger und Durst befriedigt sein will, und 2. was uns an Kunstdenkmälern seit jenen frühen Zeiten überliefert worden ist, das ist immer das Werk Erwachsener und nicht das unbeholfener Kinder gewesen! Erst mit der Anerkennung dieser beiden Sätze können und dürfen die Vergleiche zwischen damals und heute gezogen werden. Alle jenen Dinge, die zur Sicherung und Erleichterung unseres Menschendaseins erfunden worden sind, stammen in ihren Grundformen aus der Jungsteinzeit. Ein Ergebnis der vergleichenden Vorgeschichtsforschung ist vor allem in seiner grundlegenden Wichtigkeit zu bedenken: Schon damals bei Beginn der Entwicklung haben unsere unmittelbaren Ahnen ihre Kulturgüter und Gebrauchsgegenstände anders geschaffen, als es in den benachbarten Kulturkreisen im Osten und Westen üblich gewesen ist. Ein schon fest ausgeprägtes Formengefühl beeinflußt, tatsächlich nachweisbar, ihre Schöpfungen. Es gibt innerhalb ihres Kulturkreises sehr bald nichts Unförmiges und Plumpes mehr, sondern eine eigenartige Gesetzmäßigkeit und Ordnung bestimmen die Ausmaße, die für Geräte genau so gelten wie für Haus und Grabkammer. Als ein unveräußerliches Erbgut nehmen es alle indogermanischen Völker auf ihren Wanderungen bis an den Indischen Ozean und an die Gestade des Atlantik mit und prägen die Maßverhältnisse, die sie als „Ebenmaß", oder mit dem Fremdwort gesagt, als „wohlproportioniert" empfinden, allen ihren Werken auf. Diese Werkgesinnung wirkt sich auch heute noch in den Schaffensgrundlagen unserer Volkskunst aus. Da nun ein rassenseelisch bedingter Einzelzug den anderen zwingend nach sich zieht, unterwerfen sie diesem Trieb zum „Regelmäßigen" auch das Schmükken in dem Sinne, daß der Schmuck der Nutzform die großartige



Glaskanne aus der fränkischen Zeit der heutigen niederrheinischen Stadt Krefeld. 7.—8. Jahrhundert. Städtisches Museum Krefeld.

Ausdrucksform geben muß. Mit der Entwicklung zum germanischen Volk, also mit der Bronzezeit, werden diese Grundlagen und Grundsätze für Formen- und Schmuckgestaltung in einer Weise angewandt, die fast als unerreichbar vorbildlich erscheinen. Weil aber diese geistige Ordnung und Gesetzmäßigkeit, die an den geschaffenen Dingen offensichtlich zum Ausdruck kommen, uns als vollendet schön erscheinen, halten wir sie für verstandesmäßig nicht begreifbar, sondern törichterweise noch als ein „über alle Maßen" schönes Spiel, vielleicht des Zufalls oder des künstlerischen Genies! Aus diesem Grunde mutet uns heute die beweisbare Tatsache seltsam an, daß man die Formenschönheit dieser geistigen Ordnung auch in festen Maßzahlen ausgedrückt hat, und daß wir sie nachmessend und nachprüfend wieder einfangen können. Die Stärke und Kraft dieser Gesetze wird uns wieder vorstellbar, wenn wir durch ein einfaches Ne-

Glaskanne aus der Glashütte Galguhnen, Kreis Allenstein, mit edlen Formen und sparsamen Schmuck durch aufgelegte Glasfäden. Um 1873. Museum Allenstein i. Ostpr.
Eine über die Jahrtausende führende Geschlechterkette hat gleiches Formengefühl und gleiches Schönheitsempfinden bewahrt; zwei Beispiele aus dem häuslichen Kleingerät beweisen dasselbe, was auch die Grundrisse der Häuser, die Gestaltung des Äußeren und Inneren der Wohnungen zeigen: Zucht und Ordnung als Grundlage künstlerischen Wollens und Könnens.



beneinander der Schöpfungen blutsverwandter Künstler die unausrottbare Wirksamkeit dieser Gesetze sogar bis an die Schwelle unserer Tage und allen Fremdeinflüssen zum Trotz nachgewiesen sehen. Einen zweiten rassenseelisch bedingten Grundzug lehrt der Blick auf die Ausschmückung, vor allem der Blick auf die Wahl und das Wesen des Zierats. Wo die innere Bindung des Ornaments an seinen tragenden Grund unbedingtes Erfordernis ist — eine der grundsätzlichen, sehr geistigen Forderungen —, dort wird auch kein Bedürfnis nach lebensnaher Darstellung sein, sondern dort wird das krasse Gegenteil dazu zu höchster Vollendung getrieben werden. Das heißt aber folgerichtig, Striche und Kreise bekommen geistigen Gehalt, der dann als Erbgut besonderer Art überlieferungsmäßig weitergegeben wird. Die sich daraus entwickelnden Sinnbilder oder Symbole treten zur gleichen Zeit auf, als auch die

strenge Formengesetzlichkeit als Erbgut der indogermanischen Kunst zu erscheinen beginnt. Welcher Art diese Sinnbilder sind, und welche Vorstellungen sie wiedergeben, das soll bei späterer Gelegenheit kurz beschrieben werden.
Aus diesen beiden Grundzügen rassenseelischer Haltung schält sich der zweite Kernsatz für das Wesen aller volkstümlichen Kunst heraus:

> Das „Ebenmaß" als das Gestaltgesetz für Formengebung und das „Sinnbild" als das Gestaltgesetz für Ausschmückung sind die beiden Teile des künstlerischen Rüstzeuges in den indogermanischen Völkern.

Mit diesem Rüstzeug sind auch die jüngsten indogermanischen Völker, die Germanen, ausgestattet. Dieses Rüstzeug begleitet sie auf ihren Wanderzügen durch ganz Europa und läßt sie Werke erhabener Schönheit schaffen, seien es die monumentalen Bauwerke aus gotischer oder langobardischer Zeit oder die prachtvollen Kleinfunde vom Ober- und Niederrhein. Als dann die Deutschen kurz vor der Jahrtausendwende zum Volk erstarken, bringen sie diese künstlerischen Grundlagen und Fähigkeiten ihrer Väter als kostbarstes Erbgut mit und bezeugen in den „frühdeutschen", herausfordernd falsch genannten „romanischen" Werken ihr großartiges Können und ihre hohe Künstlerschaft.
Das Staunen der Südländer darüber ist so groß, daß sie ihnen uneingeschränkte Anerkennung zollen, wie die Briefe der Päpste an Bonifatius beweisen. Die Anerkennung durch die Päpste ist indessen nur von kurzer Dauer gewesen. Die Machthaber der politischen Kirche haben in diesen künstlerischen Fähigkeiten der Deutschen sehr bald ein brauchbares Mittel für ihre eigenen politischen Ziele erkannt. Mit unbeirrbarer Folgerichtigkeit setzt nun eine auf Jahr-

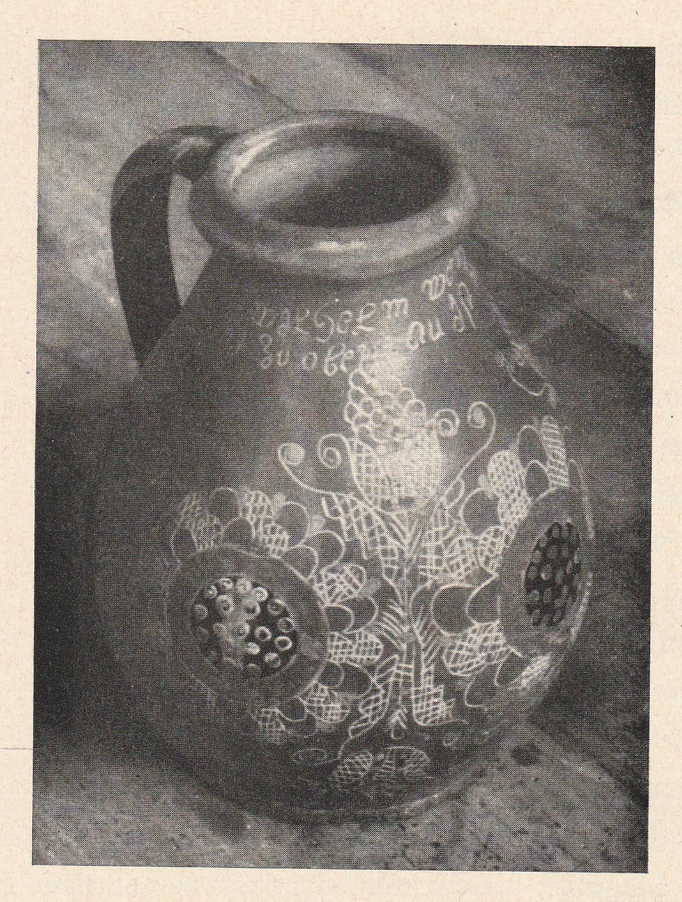
hunderte berechnete Umbildung ein, die nicht nur den z. B. gotischen Formenwillen zu Renaissance und Barock zwingt, sondern die ganz besonders eine Wandlung in der Art der Ausschmückung wünscht mit dem ersehnten Ziel einer Verfemung der nordischen, abstrakt geistigen Sinnbilder auf den Kunstwerken. Statt ihrer wird einer lebensnahen Darstellung das Wort geredet, die ganz in kirchliche Dienste gespannt wird. Wie auf dem Weg über die Endreimdichtung das geistliche Minnelied vorbereitet worden ist, so gewinnt auf dem Weg über die mönchische Buchmalerei und die spätere Tafelmalerei die Menschen-darstellende Plastik an den Kirchenportalen Raum. Die Aufgaben einer so gearteten Malerei und Plastik sind ganz im Gegensatz zum Herkommen anschaulich-erzählend. Mit einer solchen politischen Zielsetzung ist aber die sogenannte „Bildende Kunst" endgültig aus der Taufe gehoben worden. Zwar zeigt sich, mit welcher Innigkeit gläubiger Herzen sich die Deutschen in der Darstellungsweise versucht und uns Werke hinterlassen haben, vor denen wir immer noch mit ehrfürchtiger Andacht stehen; dennoch schimmert das Alte durch alle die überdeckenden Einflüsse hindurch, es tritt sogar schließlich offen hervor und steht dann in heftigem Widerstreit zum Neuen als eine Kunstgattung, die schon zur Hochblüte der Gotik den sehr bezeichnenden, weil schmähenden Namen „Heidnisch Werk" geführt hat. Hier werden die Grundgesetze für Formen- und Schmuckgestaltung voll bewußt nach treuer Überlieferung weitergepflegt, so daß die Italiener beim Mailänder Dombau sogar von einer „maniera tedesca", von festgelegten Regelmaßen, sprechen.

Wenn nicht einzelne Männer ihr Herzblut im Kampf um das Deutsche in der Kunst gewagt hätten, wäre die Vernichtung der ungeschriebenen Kunstgesetze dem immer gewaltiger werdenden Ansturm der umstürzlerischen Bestrebungen, besonders der seit dem Ende des

19. Jahrhunderts erlegen. Die lediglich den Machthabern dienstbare Kunst dämmt schon die Bestrebungen Dürers ein, der die „Bildende Kunst" „eindeutschen", d. h. ihr die ererbte Formengesetzlichkeit und die (Sinn-)Bildhaftigkeit, unserer nordischen Wesensart entsprechend, geben wollte. Er zum Beispiel schneidet die Kernfrage der Bildenden Kunst an: die Darstellung der umweltlichen Erscheinungsformen, vor allem die des „Menschen"; das sind Dinge, die der nordischen Kunst lange fast vollkommen fremd, mindestens ungewohnt gewesen sind. Jedoch hat niemand nach ihm die bejahende Lösung im Sinne deutscher Kunstauffassung gewagt — erst die Romantiker haben mit der Herauslösung des „Menschen" aus der Enge des Persönlichen ernst gemacht und damit den ersten, sehr wichtigen Schritt weiter vorwärts von der meist irgendwie eingespannten, eng begrenzten „Bildenden Kunst" fort und zur Gewinnung einer „Hohen Kunst der Deutschen" hin getan, deren Erfüllung wir heute aus einem geläuterten Wissen um Schönheit und Adel endlich zu erhoffen wagen. Die Entwicklung nach Dürer zeigt jedoch die Anstrengungen, mit der eine Durchdringung der deutschen Gestaltungsgesetze in der Kunst versucht wird. An Stelle des Alten wird nun der internationale Geschmack zuerst von Venedig, dann der von Brüssel und später der von Paris gesetzt, endlich sogar der englische. Was dort jeweils in Mode gekommen ist, strömt durch die geöffneten Pforten ein. Es ist im wesentlichen die berauschende Freude am Natürlichen, besser gesagt am „Naturalistischen". Es ist eine Freude, die fast ausschließlich aufs Persönliche eingestellt ist und oftmals bis zur Entartung geführt hat. Kunst als Auftrag eines Gemeinwesens gerät somit in Vergessenheit, Kunst beginnt fortan in den Dienst wohlgefälligen, selbstgefälligen Genießens und Prunkens zu treten! Mit der nun endgültig vollzogenen Bindung an den wandelbaren Geschmack von Auftraggeber und Künstler ändert sich aber auch das Gesicht

der künstlerischen Erzeugnisse plötzlich von einer Geschlechterfolge zur anderen. Es entsteht, was man als „Kunststil" bezeichnet und unter „Mode" versteht, kurz das, was immer als das Gegenteil von „Volkskunst" aufgefaßt worden ist. Langsam, aber stetig durchsetzt diese Wandlung zur Stilkunst den gesamten Volkskörper von den oberen Ständen her.

Der Sieg der Renaissance und des Barock bedeuten für das Handwerk den Einzug des buchmäßig festgelegten Wissens; nach einem sich über mehrere Jahrhunderte hinziehenden Kampf reißt auch hier schließlich die mündliche Überlieferung des in der sog. „Morgensprache" gepflegten Wissens ab. Sie kommt selbst in den Gilden und Innungen in Verruf. In den Buchtiteln prägt sich dieser Wandel deutlich aus: 1605 bringt Sebaldus Böhme eine „Wahrhaftige Beschreibung aller fürnemen Künste" in Frankfurt am Main heraus, 1771 erscheint dann, schon fern aller überlieferungsmäßigen Bindungen, ein „Fürstlicher Baumeister oder Architectura civilis" von Paulus Decker in Augsburg. Je stärker sich die führenden Stände der „humanistischen Bildung" hingeben, desto deutlicher zeigt sich, daß nun das 1795 von Joh. Frdr. Netto in Leipzig erschienene „Zeichen-, Mahler- und Stickerbuch zur Selbstbelehrung der Damen" dienen muß. Wer es dann noch nicht lernte, weil ihm inzwischen alle künstlerischen Fähigkeiten verkümmert waren, der konnte sich das im Buch angezeigte, „fertig gestickte Modeltuch für 2 Reichsthaler" beim Verlag bestellen. Sind die heutigen Abplättmuster nicht ebenfalls ein trefflicher Beweis für die leider herrschende Unzulänglichkeit des Kunstempfindens im Volke? In solch einer Weise ist die künstlerische Betätigung selbst bei den führenden Ständen untergraben gewesen, als die französische Revolution mit ihrer Umwertung aller Werte über das deutsche Volk und alle seine Stände hereinbricht. Die Folgen sind unermeßlich ernste.

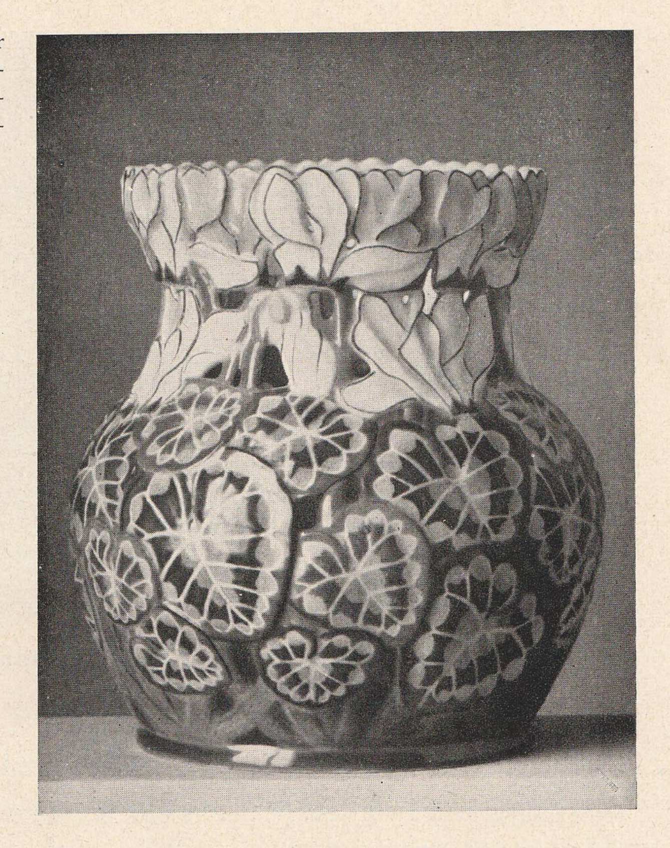


Tonkrug aus Oberau (Prov. Oberhessen). In Überfangtechnik hergestellt. Landesmus. Kassel.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß sich in der „Bildenden Kunst" das Bedürfnis des gesamten Volkes nach künstlerischer Tat nicht erschöpft hat. Ernsthaft haben sich ihrer nur die oberen Zehntausend bedient, während das „Volk" beginnt, seine eigenen Wünsche deutlich davon abzusetzen. Damit gerät aber das volkstümliche Kunstempfinden unter eine stetig wachsende Welle abfälliger Kritik durch die oberen Stände, die ihr Werturteil jedoch ausschließlich nach fremdländischen Vorlagen bilden. Der so entstehende Zwiespalt zwischen der Bildenden Kunst der oberen Stände und der schlichten Kunstbetätigung des „Volkes" verstärkt sich, weil jeder von beiden unbeirrbar an seinem einmal eingeschlagenen Weg festhält.

Das ist die Geburtsstunde der „Volkskunst" im enge-

Äußerst bezeichnender Krug von der Weltausstellung Paris 1900. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg.



ren Sinne, wenn man darunter nämlich ein bewußtes Ablehnen der Stilkunst der oberen Stände und ein unbedingtes Festhalten der breiten Volksschichten an den althergebrachten Kunstgesetzen verstehen will. So betrachtet erscheint die „Volkskunst" tatsächlich als die Erbträgerin deutscher, indogermanischer Kunst. Das Festhalten am Ererbten schließt keineswegs die Tatsache aus, daß zahlreiche Anregungen aus dem Bereich der oberen Stände gekommen sind und genommen werden. Daß diese aber vom Volke für sich, in seinem Sinne verarbeitet werden, dafür gibt es in verschiedenen Gegenden der deutschen Heimat geradezu Paradebeispiele. Es hat oft kaum über eine Geschlechterfolge hinaus gedauert, bis das übernommene Vorbild derart geläutert neu erscheint, als sei es tatsächlich



Der Mittler zwischen Hersteller und Käufer: Der fahrende Händler um die Jahrhundertwende, heute motorisiert.

altes Erbgut, so vollständig ist es eingeschmolzen und in eigene Formen umgegossen worden. Man gewinnt bei näherer Betrachtung fast den Eindruck, als sei alles Umschauen und Wagen dazu angetan, die Darstellung und Erfüllung der volkstümlichen Formen- und Schönheitsforderungen besser und leichter wahrzunehmen, als es je vorher geschehen ist. Das gilt besonders, als zu Anfang des vorigen Jahrhunderts gerade das Bauernvolk unter dem wohl meist nicht offen sichtbaren Einfluß der romantischen Strömung und unter dem Einfluß der Gebrüder Grimm und des Turnvaters Friedrich Ludwig Jahn wieder Vertrauen zu seiner eigenen künstlerischen Kraft bekommt und noch einmal herrliche Zeugnisse volkstümlicher Kunst mit reichem Sinnbildschmuck hervorbringt! Man wird die Auswirkung dieser ersten volksdeutschen Bewegung, die fast überall in echten Bauernlandschaften aufgeflackert ist, schon in den einfachen Beständen kleiner Heimatmuseen nachprüfen können.

Mit dem Ausgang des letzten Jahrhunderts erfährt nun diese mit Stolz bewahrte Kunst eine so erschreckende Wertminderung, daß die volkskünstlerische Betätigung bald völlig in Verfall gerät. Ursache ist im wesentlichen die Verwirrung und Verwilderung der alten Wertmaßstäbe, die in dem Augenblick eintritt, als sich zwischen Verbraucher und Hersteller eine geschäftsbeflissene Mittlerschicht schiebt. Mit den Gründerjahren nach 1870 wird die Tätigkeit dieser Mittler sogar erfolgreich durch die Fabrikherren und Großhändler unterstützt. Diese drei haben es verstanden, „Massenware" geschäftstüchtig als vollwertigen Ersatz der guten, altgewohnten Handwerksware anzupreisen. Die Auswirkung der Tätigkeit dieser Mittler, der gewinnsüchtigen Zwischenhändler, auf die uralte Anschauung von der Schönheit aller Gestaltungen ist ungeheuer verhängnisvoll geworden, weil sie die Rücksichtslosigkeit gegenüber dem althergebrachten Guten beweist. Kein Beispiel zeigt das eindringlicher als die erschreckend einfache, gegen Stoß ungeheuer empfindliche Emaillekanne — ihr gegenüber steht der schlichte Tonkrug. Das Kunstgewerbe kann einen solchen Tonkrug heute kaum so anheimelnd schön, geschweige denn so zweckmäßig herstellen wie der alte Töpfer in der Schwalm, am Niederrhein, im Weichseltal oder sonstwo im weiten deutschen Vaterland. Die Billigkeit der Emaillekanne kann allerdings weder er, noch irgendein anderer Handwerksmeister jemals unterbieten, verleugnet sie doch zugunsten des Preises sogar die nackte Zweckform, die selbst primitivste Stämme ihr zu geben verstehen. Auch Schönheit ist von jetzt ab überflüssiger „Luxus" geworden. Jedes noch so schlechte Abziehbild darauf ist gerade gut genug; man läßt es sich sogar teuer bezahlen. Der Schlußstrich unter dieser Rechnung: Die gewinnlüsterne Verleugnung von Zweckform und Schmuck hat die volkstümliche Anschauung von der Schönheit aller Gestaltung so vollständig über den Haufen geworfen, daß der

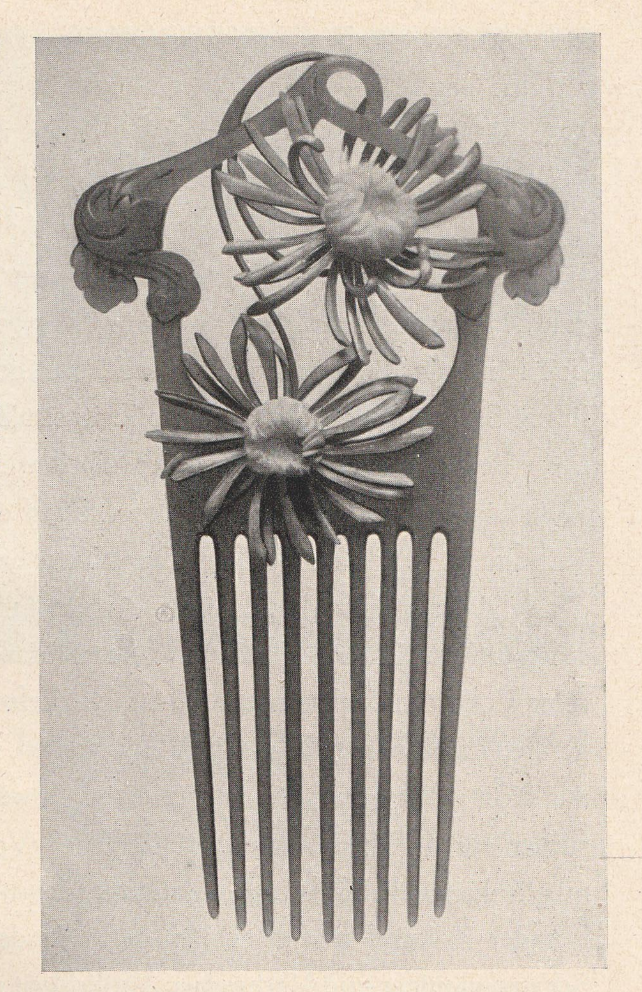


Sächsischer Schmuckkamm von hohem volkskünstlerischem Wert. Ende 18., Anfang 19. Jahrhundert. Oskar-Seyffert-Museum, Dresden.

Verfall der uralten, blutsmäßigen Wertsetzungen als unmittelbare Folge voll in Gang kommt. Die stillen, heimeligen Schaffenskräfte und Arbeitswerte schwinden damit aus dem Volk, sie werden verachtet, verfemt und als „brotlose Künste" verlacht. Statt dessen wird die ständig wechselnde Mode als Höchstes gepriesen, sie ist ja „des Kapitalismus' liebstes Kind"! Die undeutschen Geschäftsprinzipien werden aber nicht nur rücksichtslos eingesetzt, sondern immer weiter gesteigert, so daß das „Volk", von Neuigkeit zu Neuigkeit gehetzt, immer verwirrter wird. Es steht nun fremd und ratlos vor allen „Neuigkeiten" und ist damit den Geschmacklosigkeiten der sich darin für maßgebend haltenden Fabrikanten und den Lobpreisungen ihrer zungenfertigen Verkäufer machtlos ausgeliefert. Die eigene Urteilskraft des Volkes ist überhaupt geschwunden, statt dessen hat man seine Begehrlichkeit nach Prunk großgezüchtet!

Selbst die seit der Jahrhundertwende entstehenden, gemeinnützigen Vereine zum Vertrieb des heimischen Hausfleißes erreichen aufs

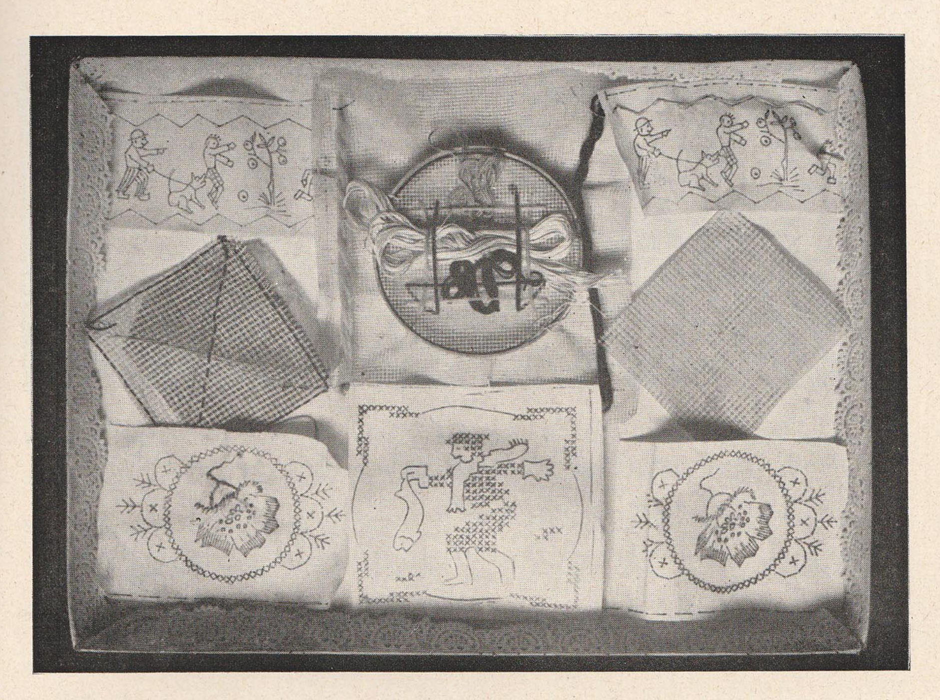
Schmuckkamm aus der Zeit des „Jugendstils", sogar Ausstellungsstück auf der Weltausstellung in Paris 1900! Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg.
Der Unterschied zwischen der „guten, alten" Handwerkskunst, in der die Gesetze der Volkskunst am längsten wachgehalten worden sind, und der Handwerkskunst der Verfallszeit, kann nicht deutlicher werden als in der Gegenüberstellung dieser beiden Kämme. Es lebt in jedem Deutschen noch soviel Formengefühl, daß er die Gegensätzlichkeit dieser beiden Stücke empfindet.



Ganze gesehen gar nichts gegen die allmächtige Industrie- und Finanzwelt, die sich dessen vielmehr bedient, um — auch heute noch! — unter der romantischen Flagge „Volkskunst" allerlei Primitiv-Kunstgewerbliches abzusetzen. Eine immer noch verantwortungslose Propaganda, die auf dem Gebiet der Stickereien z. B. deutlich zum Ausdruck kommt, gibt dem schwärmerischen Eingehen auf „Volkskunstmuster" den wenig angenehmen Beigeschmack der Geschäftemacherei. Jegliche ernsthaft vorausschauende, kulturell ver-

antwortungsvolle Zielstrebigkeit fehlt diesen Unternehmungen bis auf den Tag.

Wie die Selbsthilfebestrebungen, so haben auch die wissenschaftlichen Erforscher der Volkskunst dem rasenden Absturz nicht Einhalt bieten können. Friedr. Ludw. Jahns und der Brüder Grimm Haltung zu Volkstum und Volkskunst sind zwar noch bis in die ersten Jahre industriellen Aufstiegs nach 1870 von gutem Einfluß gewesen. Seit Mitte der 80er Jahre aber macht sich bereits im wissenschaftlichen Schrifttum der herrschende Zeitgeist bemerkbar. Man wird in der Beurteilung abhängig von der Arbeitsweise der internationalen Kunsthistorie und weist mit Nachdruck auf ein „Nachhinken" der Volkskunst hinter der akademischen Kunst hin. Indem man ihr also den Makel anheftet „Plagiat" zu sein, hofft man der biederen deutschen Öffentlichkeit gegenüber den Beweis der Minderwertigkeit unserer Volkskunst erbracht zu haben. Die Erforscher der Volkskunst geraten damit auf Irrwege und in Sackgassen, aus denen sie von sich aus nicht mehr herausfinden. Die einen schweifen in die Ferne und suchen für die Erscheinungen der eigenen Volkskunst Erklärungsmöglichkeiten in der Kunstbetätigung der unentwickelten Völker fremder Erdteile; andere wollen sogar in der „Kunstbetätigung" Schwachsinniger und Verbrecher Ähnlichkeit mit der Kunst unserer deutschen Bauern und Handwerker entdecken. Die Ursache für die Unzulänglichkeiten in der Forschungsarbeit liegt, abgesehen vom jüdischen Einfluß, sehr tief begründet: Die ersten haben nicht weiterfinden können, weil sie überhaupt die Bedeutung der rassenseelischen Grundlagen abgeleugnet haben; die zweiten haben den Wert gesunden Erbgutes nicht einzuschätzen verstanden und sogar in der Entartung des Expressionismus noch Vergleichsmöglichkeiten für unsere Volkskunst erwarten wollen. Daneben hat besonders verhängnisvoll die Theorie vom „Gesunkenen Kulturgut" die Volkskunstforscher in



Der „preiswerte Karton" mit Stickvorlagen und Stickmaterial wie er als marktgängig in den Handarbeitsabteilungen der Warenhäuser angesehen wird. — Das verderbliche Gegenstück aller Volkskunst!

Verwirrung gebracht. Verhängnisvoll darum, weil die politischen Parteien sofort einseitige und sogar falsche Forschungsergebnisse als höchst willkommene Hilfsmittel für ihre Wühlarbeit benutzt und mit ihnen, „wissenschaftlich einwandfrei", den Unwert deutschen Erbgutes herausgestellt haben.

Als Ergebnis einer vielfältigen Einflußnahme auf die allgemeine Meinung während dreier Geschlechterfolgen ist es etwa seit 1840/50 dazu gekommen, daß die Volkskunst nur mehr als ein schlecht gearbeitetes Machwerk rückständiger Bauern und Handwerker gilt. Die Bejahung von „Kunst" durch immer größer werdende Volkskreise darf uns nicht darüber hinwegtäuschen, daß ein allgemeines Wissen um das „Was ist Volkskunst?" auch heute noch tatsächlich erschütternd gering ist!



Vierländer Schürzenstickerei mit roten und blauen, gedrillten Seidenfäden sowie hellblauen Perlen. 1848. Niedersächsisches Volkstumsmuseum, Hannover.

2.

DIE SCHAFFENSGRUNDLAGEN IN DER VOLKSKUNST

Die Werkgesinnung

Die Anforderungen und Wünsche der Verbraucherschicht sind nicht nur auf ein Mindestmaß zurückgesunken, sondern sie sind mit Vorbedacht heruntergeschraubt worden. Dadurch ist gleichzeitig ein umfangreiches Wissen im Volke verlorengegangen. Man kennt nicht mehr aus eigener Anschauung, wieviel Mühe und Arbeit und wieviel Erfahrung zur Herstellung einer noch so schlichten Volkskunstarbeit aufgewandt werden müssen. Vor allem hat mit dem Ausbleiben von Aufträgen an die Meister notgedrungen die Ausbildung des Nachwuchses aufgehört. Die Alten haben ihr Können und Wissen mit ins Grab genommen. Beschäftigungsloses Dahinsiechen aber ist die gefährlichste Wunde, die je der Volkskunst hat geschlagen werden können; ihr folgt erbarmungslos das Absterben aller künstlerischen Fähigkeiten! Betätigung ist das einzige Lebenselixier für künstlerische Bemühungen!

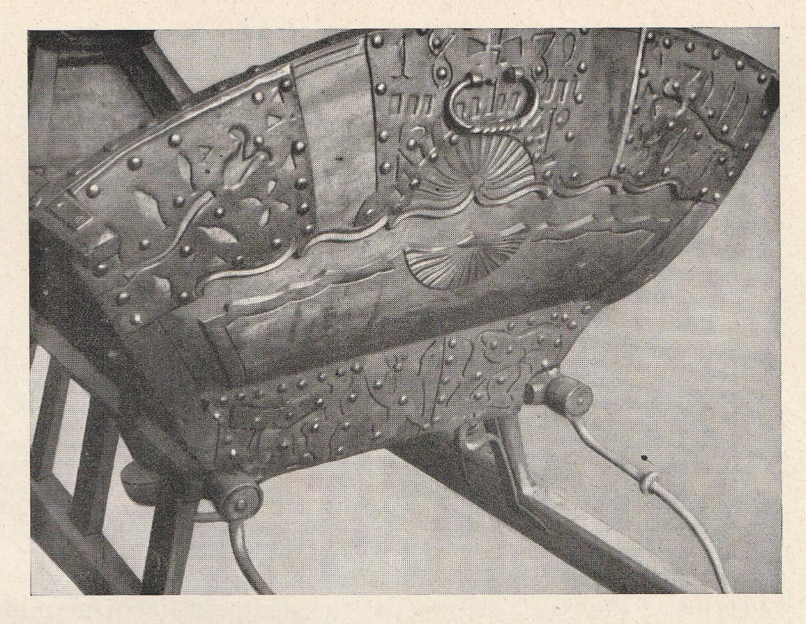
Unumgängliche Grundlage aller Werkarbeit ist und bleibt das Wissen um die Rohstoffe, die sich als Werkstoffe zur Verarbeitung eignen. Beispiele für das hohe Alter dieses Wissens sind in den vorgeschichtlichen Siedlungsfunden z. B. Süddeutschlands, im Federsee und Bodensee, gegeben. Mit der Verbesserung der Hilfsmittel zur Gewinnung und Verarbeitung der Werkstoffe steigern sich die Erfolge aus diesem Werkwissen nachhaltend und zeitigen besonders mit dem Aufkommen der Metallverarbeitung seit der Bronzezeit so herrliche Blüten, daß sie heute einen stolzen Strauß unserer echtesten, besten Kunstwerke ausmachen. Die Kenntnis selbst der feinsten Eigenschaften der Werkstoffe hat sich als ein fruchtbringendes Wissen in breitesten Schichten des Volkes bis an die Schwelle unserer Tage weitervererbt. In ganz besonderer Eindringlichkeit beweist das ein Bericht, den der sudetendeutsche Forscher Joseph Blau in seinem Buche „Böhmerwälder Hausindustrie und Volkskunst" (Prag 1917/1918) gibt. Er zeigt in hellstem Lichte die innige Vertrautheit der schlichten Bergbauern aus dem Böhmerwald mit ihrem Werkstoff „Holz", und wie sie ihn in ihrer kleinen Bauernwirtschaft zur Anwendung gebracht haben:

„Aus Tanne (1) waren die Fußböden im Hause, Balken und Säulen der Scheuer; aus Spitzahorn (2) und Weißem Ahorn (3) waren Senswarbe; die Buche (4) hat ihr Holz geliehen zum Baue des Wagens, zur Klinke und zum Riegel am vorsintflutlichen Schloß der Haustür; die Birke (5) erwies durch ihre Abstämmlinge die Egge, die Nägel in der Senswarbe, den Besen und die geflochtene Rute, das Szepter im Hause, eine scharfe und herrische Art; während ihre größere Schwester, die Fichte (6), geduldig, das reinste Mädchen für alles, Dippelwände, Sparren, Balken und Schindeln zum Baue und Kasten, Bänke und Stühle zur Einrichtung des Hauses gegeben hat. Ihr Holz war ferner zu Kufgeschirr, ihre Stämmchen zu Rechen-

stielen, ihre Wurzeln zum Kränzen der Futterkörbe, Schwingen und Ohmreitern, ihre Rinde zum Verdachen des Holzschuppens gebraucht worden, und hunderte dünner Stämmchen umfrieden nach kurzer Kindheit — zu einem ‚Hachelzaune' verflochten, den Garten. Aus Lärche (7) war ein Kasten (Schrank), aus Kiefer (8) eine Truhe (prächtig bemalt), aus Kirschbaumholz (9) ein Tisch; zum Webstuhl hatte die Linde (10) das bis an die Stubendecke reichende Gerüst, Zwetschenholz (11) das Schifflein (die Schützen), Hundsrose (12), Himbeere (13) und Holunder (14) Zweck und Spulen geliefert. Aus Ulmenholz (15) fanden wir die Speichen und Naben, aus Espe (16) die Schienen der Futterkörbe, Keile in den Holzwänden, aus Nußbaum (17) und Weichsel (18) Drischelhauben, aus Pappel (19) Tröge, aus Eiche (20) ein Viertelmaß; Wetzsteine staken in erlenen (21) Kümpfen; der Besitzer des Gütleins wies mir noch ein Stemmeisen mit einem birnbaumenen (22) Heft, und eine Hacke, deren Stiel aus dem Holze des wilden Apfelbaumes (23) gefertigt war, dann mit Weide (24) gebundene Brotkörbe und endlich drei Gehstöcke aus Haselnuß (25), Berberitze (26) und Schlehdorn (27), von ihm selbst geschnitten."

Das sind in einem einzigen schlichten Bauernhaushalt nicht weniger als 27 verschiedene Holzarten, die eine jede nach ihrer besonderen Eigenschaft mit großem Verständnis ausgenutzt worden sind. Aus der gleichen, schlichten Aufzählung läßt sich auch entnehmen, daß die gleichzeitige Ausnutzung mehrerer verschiedenartiger Werkstoffe sorgsam zueinander ausgewogen ist. Mancherlei weitere „Kleinigkeiten" verraten das allgemeine, tief wurzelnde Wissen um den Werkstoff „Holz".

Mehr noch als auf dem Gebiet rein handwerklich bedingten Wissens beweisen jedoch die etwas abseits liegenden Beispiele aus der brauchtumsmäßigen Verwendung die innige Vertrautheit mit den Werk-



Memelländisches Schlittenheck von 1830. Die gleichzeitige Ausnutzung von zwei Werkstoffen ist wohl ausgewogen: Wo zur Versteifung oder Stützung Eisenbeschlag notwendig ist, dort ist er überall in wahrhaft schöner Form angebracht worden. Der memelländische „Bauernschlitten" kann sich durchaus mit den prunkvollen Schlitten z. B. von Frankfurter Patriziergeschlechtern messen!

stoffen. Man kann als feststehend aussprechen: ein Maßstab für die Kenntnis der Eigenschaften der einzelnen Werkstoffe ist geradezu deren Bedeutung innerhalb des Brauchtums. Die neuen Rohstoffe sind so gesehen keine „volkstümlichen" Werkstoffe; damit bekommt aber die Ergänzung, die Josepf Blau an der gleichen Stelle seines Buches dem Bericht hinzufügt, einen besonderen Wert, der nicht als Zeugnis für „Aberglauben", sondern in unserem Sinne zu messen ist: er sagt über die brauchtumsmäßige Verwendung von Holz aus, daß derjenige die Hexen des Dorfes erkennen könne, der zur Zeit der Christmette auf einem Schemel von neunerlei oder gar dreizehnerlei Holz sitzt. — Alles beweist jedoch immer nur das eine, das für alle Werkstoffe in gleicher Weise gilt: was ehemals von Bauern und Handwerkern an Werkstoffen bereitgestellt worden ist, hat niemals Man-

gel an Sachkenntnis und Verschwenden oder gar ein unverständiges Draufloswirtschaften mit Werkstoffen bewiesen. Der Eichenhain um den Niedersachsenhof ist nichts anderes als ein gutes Stück Planwirtschaft im Rahmen der alten Wirtschaftsform, genau so wie die eichenen Bohlen, die er bald nach der Hochzeit auf die Balken über der Diele hingelegt hat, um gut ausgetrocknetes Holz für die Herstellung des Hochzeitsguts seiner Kinder zu haben. —

Wohl ist das Bewußtsein schon ermunternd, daß ein gut ausgewählter Werkstoff dem Gebrauchsgegenstand im voraus eine gewisse Nützlichkeit sichert — befriedigend aber ist der Gegenstand erst dann, wenn die zweckmäßige Formengestaltung auch dem Schönheitsgefühl entspricht. Albrecht Dürer hat das sehr scharf gesehen und dafür einen kurzen Satz geprägt, der tiefen Einblick in die rassenseelische Einstellung unseres Volkes zu diesem Fragenbereich gewährt; Dürer sagt: „Nutz ist ein Teil der Schönheit!" So betrachtet, bekommen die wohl ausgewogenen Formen und Linienführungen des Hausrates, der aus der Blütezeit des Handwerks stammt, ihr eigenartiges, fest bestimmbares Gesicht. Ob das Stück Hausrat aus der Werkstatt eines Kupferschmiedes oder Zinngießers oder von der Hobelbank und der Töpferscheibe stammt, ist dabei gar nicht von Belang. Die Zauberwirkung dieser schlichten Formenvollendung entfacht in uns noch heute helle Freude. Die Ursache liegt nicht nur zu einem wesentlichen Teil in der eigens für die Nutzanwendung durchdachten Werkstoffauswahl, sondern fast noch mehr in der liebevoll und sorgfältig durchgeführten äußeren Formengestaltung. Die Summe beider Anstrengungen bietet die Grundlage für echte Volkskunst, in ihnen offenbart sich die volkstümliche Meisterleistung.

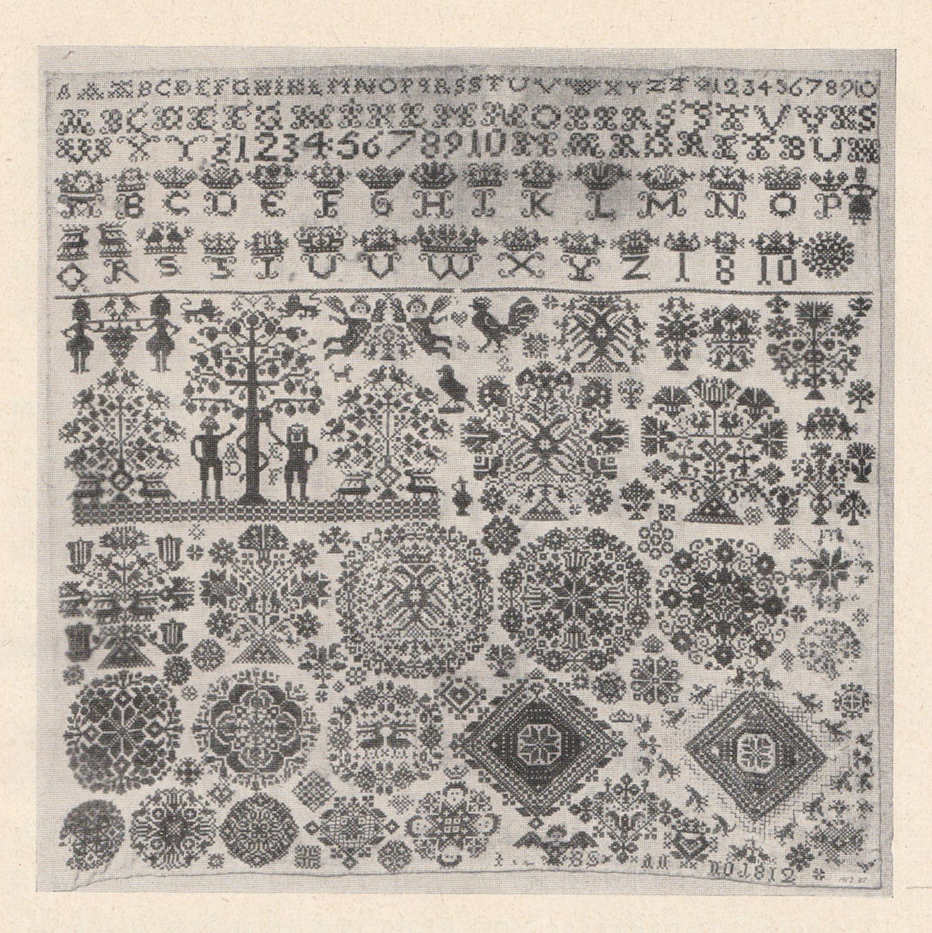
Schon allein die einfache, sinnvolle Umrißlinie von Gegenständen des täglichen Gebrauchs unterstreicht, wie sehr die Nutzform an der Schönheit teilhaben kann. Eben dieses Abmühen um die





Unten: Sitzbank von sauberer, handwerklicher Arbeit. Oskar-Seyffert-Museum, Dresden. Oben: Derber Bauerntisch aus dem Diepholzer Land (Niedersachsen). Die Tischbeine sind vierkantig, obwohl sie durch die wendelförmige Schnitzerei fast gedrechselt wirken. Niedersächsisches Volkstumsmuseum, Hannover.

beste und zugleich schönste Nutzform macht wohl den wesentlichen Unterschied gegenüber dem sogenannten „Kunstgewerbe" aus. Durch ein bloßes Aneinanderreihen von Beispielen und Gegensätzen wird diese Feststellung für alle aufschlußreich. Mit Hilfe von Schnörkeln und sonstigen Nebensächlichkeiten haben fast alle Stilepochen seit dem Barock versucht, die bis dahin übliche, schlichte, klare Nutzform zu verdecken und am liebsten sogar zu verleugnen. Die Überhäufung mit Schmuckformen ist derart kennzeichnend für das Kunstgewerbe geworden, daß selbst heute noch viele Kunstgewerbler glauben, überall viel Zierat anbringen zu müssen, so unnütz er ihnen selber auch erscheinen mag! Die kunstgewerblichen Firmen übertreffen sich darin geradezu. Die große Abkehr von dieser überschwenglichen „Ziererei" ist jedoch in der „modernen Sachlichkeit" wieder über das Ziel weit hinausgeschossen. Der sachlich kahlen, nüchternen, nackten Form mangelt alle lebensvolle Wärme, und gerade diesen Mangel hat man in Deutschland besonders stark empfunden. Man hat nämlich durch diese Zurückführung auf die Formen der „Sachlichkeit" entdeckt, daß die neuzeitlichen Leistungsgrundsätze gar nicht so grundverschieden sind von denen der Volkskunst, daß sie sich vielmehr weitgehend ähneln. Was jedoch das Mehr, das Anheimelnde der Volkskunst ausmacht, darüber hat man sich keine Gedanken gemacht.
Was Leistungsgrundsätze für das Kunstschaffen bedeuten, soll Hans Thoma einmal gesagt haben, indem er den bekannten Satz Herders in „Calligone" weiter ergänzte: „Kunst kommt von Können und nicht von Wollen, denn sonst hieße es Wulst!" Mit diesem geflügelten Wort wollte er feststellen, daß man Hände und Hirn gebrauchen muß, um etwas „Annehmbares" auch in der Kunst zu schaffen. Was für die Hohe Kunst gilt, hat auch für die Volkskunst uneingeschränkt Bedeutung. Schon im Kindesalter kann man diese Erfahrung machen.

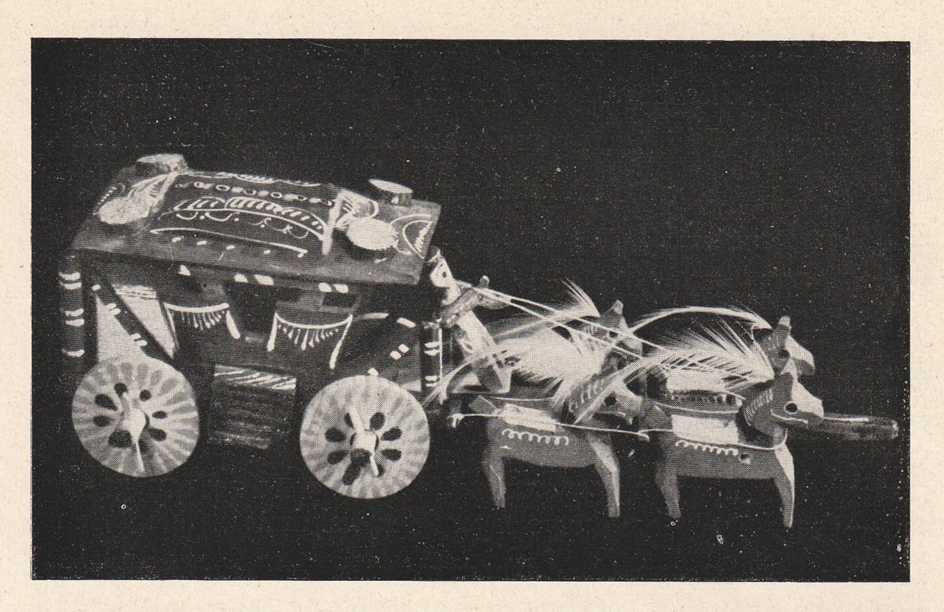


Strickmustertuch aus den Vierlanden von 1810—1812.

Der Großvater zeigt, wie man z. B. im Erzgebirge, im Berchtesgadener Land oder auf der Goldaper Heide in Ostpreußen noch erleben kann, seinem Enkel zum ersten Male, mit wie wenig abkürzenden, aber doch klaren Schnitten aus dem einfachen Holzbrettchen ein schönes, kleines Spielzeug-Pferd werden kann. Oder wie man eine Handvoll Strohhalme knicken, binden und flechten muß, um daraus einen stattlichen Julbock zustande zu bekommen. Ehe es der Junge aber seinem Lehrmeister gleichtun kann, muß er es üben und immer wieder versuchen. Den Mädchen geht es nicht besser: die Anleitung

zu den ersten Stickversuchen gibt die Mutter oder die ältere Schwester; sie lehren die bekannten Stickmustertücher mit sauberen Stichreihen besticken. Eine Sammlung von verschiedenen Stickmustertüchern aus einem Ort zeigt denn auch die große Stufenleiter von den unbegabtesten bis zu den gelehrigsten Schülerinnen und ist der treffliche Beweis dafür, wie gut oder schlecht es die eine vor der anderen gelernt hat. Die Stickmustertücher sind aber zugleich ein Spiegel für die folgerichtig sich entwickelnde Leistung eines einzelnen Kindes über mehrere Jahre hinweg, während deren die Sticktücher angelegt worden sind. Ganz abgesehen davon zeigen sie in ihrer Gesamtheit das Ausmaß der künstlerischen Fähigkeiten, die in einem Volkstum lebendig sind. Die Gesetzmäßigkeiten, nach denen sich im Kinde alles künstlerische Tun entwickelt, sind danach die ewiggleichen geblieben; sie gelten damals, wie sie auch heute noch gelten: die kindlichen Anfangsstufen in der „Volkskunst" unterscheiden sich nach ihrer leistungsmäßigen Seite in gar keiner Weise von der Kunstbetätigung gleichaltriger Kinder unserer Zeit. Allein die kindlichen Darstellungskreise von damals und heute sind die einzigen, allerdings sehr wesentlichen Unterscheidungsmerkmale zwischen beiden. Damals ist der kindliche Darstellungskreis zutiefst von den Märchen und von den Erzählungen der Großmütter beeindruckt gewesen und hat infolgedessen auch diesen bevorzugt. Demgegenüber spiegelt der Darstellungskreis unserer heutigen Kinder stets nur die „augenblickliche" Umgebung wieder, meist sogar ohne jede Rücksicht auf das kindliche Fassungsvermögen, stets aber ohne die schönen, stillen, geistigen Werte, wie sie etwa im Märchenschatz unseres Volkes zum Ausdruck kommen!
Sobald jedoch diese Anfangsleistungen überwunden sind, verlangt die Arbeit, wie es als selbstverständlich schon einmal hingestellt wor-

den ist, den Einsatz des ganzen Menschen. Es liegt nun im Allgemein-Menschlichen begründet, daß das Bestreben nach einer Vereinfachung und Erleichterung der Arbeitsbedingungen geht. Die Arbeit der unbewehrten Hand wird anfangs durch ein „Handwerkszeug" verbessert. Im Laufe der langen Entwicklungszeiten hat sich aus dem schlichten Werkzeug schließlich eine sinnreich durchdachte Vorrichtung entwickelt, „Maschine" genannt, mit deren Hilfe das Werkstück mindestens vorgeformt werden kann.
Dieses Bestreben nach Verbesserung der Arbeitsbedingungen haben die indogermanischen Völker zu allen Zeiten planmäßig weiter ausgebaut — das gehört zu ihren hervorragendsten, wahrhaft schöpferischen Verdiensten! Die entscheidende Tat dazu haben sie um die Wende von der Mittleren zur Jüngeren Steinzeit durch die Erfindung des B e i l e s getan. Es ist geradezu die Leitform für die Indogermanen und von ihnen auch umfassend ausgenutzt worden. Es hat ihnen nicht nur im Frieden zum Hausbau und zur Gewinnung ihres Lebensunterhalts gedient, sondern weit darüber hinaus auch als Streitaxt und schließlich sogar als Weiheaxt im Kultgebrauch. Beil und Axt haben ihnen die technische Überlegenheit und die geistige Vorherrschaft über alle Völker gesichert, mit denen sie auf ihren Landnahmezügen zwischen dem Nordmeer über Troja hinaus bis zum Indischen Ozean zusammengekommen sind. Die großartige Erfindungsgabe, gepaart mit einer jugendfrischen Kraft, gestattet den indogermanischen Völkern, sich die Vorrangstellung ihres Nährstandes und ihres Wehrstandes in allen Ländern und durch alle Jahrtausende zu erhalten. Ihre Überlegenheit zeigt sich besonders deutlich an den deutschen Nachfahren, als an diese mit dem Hochmittelalter neuartige Anforderungen herantreten und gemeistert werden wollen. Es entwickelt sich folgerichtig neben den beiden uralten Ständen als jüngster, dritter Stand das Bürgertum, das sich in Handwerker und Kaufherren aufgliedert.



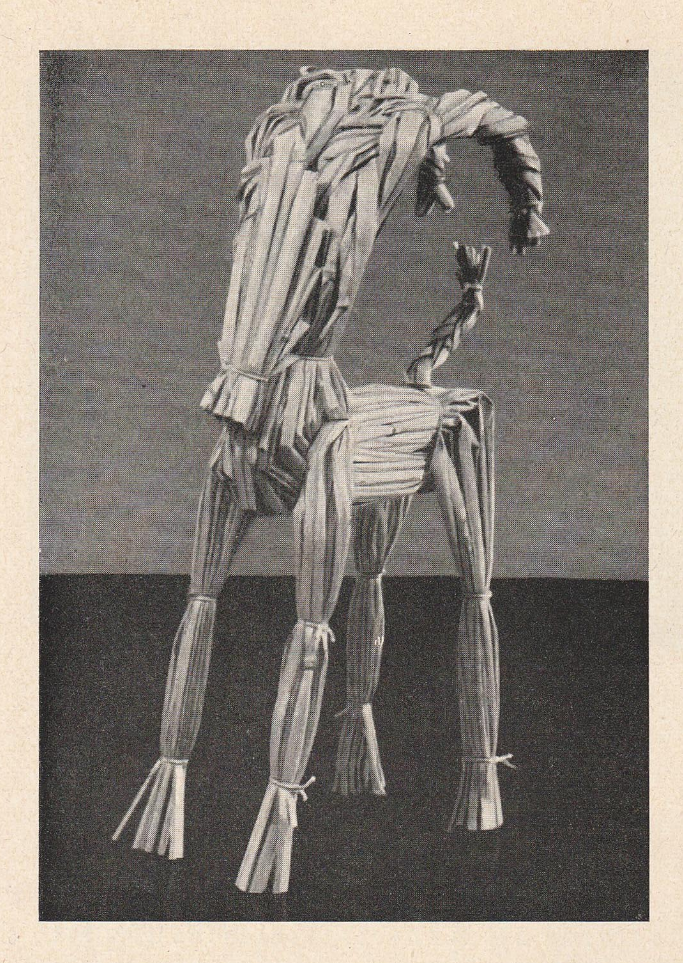
„Berchtesgadner Karosse", 1936 vom letzten Berchtesgadner Schnitzer gearbeitet und bemalt, kaminrot, zinnoberrot, wenig blau, violett, weiß und gold.

Dorf und Herrensitz verlassen diese, werden „Bürger" und richten sich in der „Stadt" als der ihnen wesenseigentümlichen Siedlungsform ein. Im Handwerkertum vor allem der Städte entfalten sich nun ungehindert die Schaffenskräfte, die bislang noch irgendwie ungenützt dagelegen haben. Wie sehr die Übernahme und Weitergabe von weitvorausschauenden Erfindungen eine Angelegenheit der Rasse und des Volkstums ist, zeigt beispielhaft die Verbreitung des Spinnrades, das im wesentlichen, wie eine unverbürgte Überlieferung lautet, um 1530 in der Braunschweiger Gegend „erfunden" worden ist. Mit großer Schnelligkeit ist es bis in die entferntesten Winkel unseres deutschen Volksbodens vorgedrungen und dort heimisch geworden, während es außerhalb unserer Volkstumsgrenzen tatsächlich bis heute noch nicht oder nur sehr vereinzelt benutzt wird. Die deutsche Bäuerin und die deutsche Bürgerin haben also die Fähigkeit bewiesen, sich ihre Arbeitsbedingungen durch eine Maschine wie das Spinnrad zu erleichtern.



Gedrechselter Spielzeugring, der in Scheiben geschnitten die Grundformen des betreffenden Spielzeugs, eines Pferdchens, ergibt. Erzgebirge, heute gebräuchlich. Oskar-Seyffert-Museum, Dresden.

Der Sinn der Maschine als Arbeitserleichterung ist allerdings erst dann erfüllt, wenn weder Wert und Wesen des geschaffenen Werkes, noch der sich Erleichterung schaffende Mensch in seinem Fühlen und Denken Einbuße erleiden. Welche allgemeingültig-handgreifliche Bedeutung dieser Satz hat, zeigt die Art der für den Großhandel reihenweise durchgeführten Spielzeugherstellung im Erzgebirge: die Schnitzer erhalten einen in seinen Formen genau abgepaßten, gedrechselten Ring, der zur weiteren Verarbeitung nur in schmale Scheiben zerlegt werden muß. Die so erhaltenen, rohen Umrißformen schnitzen sie, wie schon kurz geschildert worden ist, mit wenigen, sauberen, vorher genau festgelegten Schnitten zu Ende, um den spie-



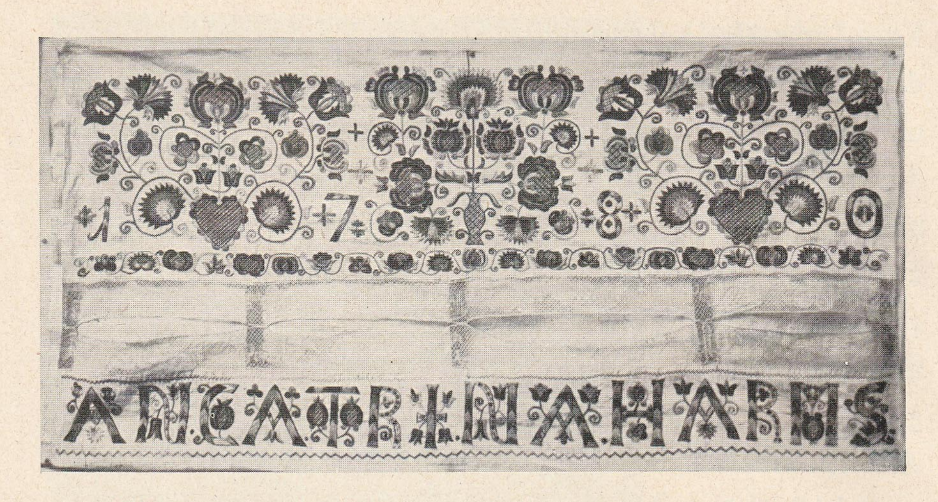
Ostpreußischer Julbock, 1938 hergestellt in Herzogswalde, Kreis Mohrungen in Ostpreußen.

lenden Kindern das Erkennen der Wesensmerkmale des beabsichtigten Spielzeugtieres zu erleichtern. Frauen und Kinder „fassen" dann das fertig geschnitzte Spielzeug, d. h. sie bemalen es und setzen nötigenfalls die Einzelheiten zusammen. In die Reihe solcher kleinen Volkskunstwerke gehören die nach alten Vorbildern gearbeiteten, kleinen Weihnachtsreiterlein des Ersten Winterhilfswerkes. Trotz der vielen helfenden Hände und trotz der verschiedenartigsten Hilfsmittel haben die anmutigen, früher als „Nürnberger Tand" reihenweise hergestellten Dinge gar nichts von ihrem Wert als volkskünstlerische Leistung verloren! Sie sind auch nicht mehr „brotlose

Kunst", die der Großvater pflegt, um seinen Enkel zu erfreuen, sondern sie haben plötzlich einen volkswirtschaftlichen Wert gewonnen und sind in vielen Landschaften als die sogenannte Winterfüllarbeit den Bauern, Tagelöhnern und landwirtschaftlichen Handwerkern ein begrüßenswerter Nebenerwerb geworden. Wird hier der Unterschied zwischen alter Marktware und heutiger Massenware nicht deutlich genug? Wo innerhalb der schaffenden, schöpferischen Sippengemeinschaft Erfahrung und Wissen mit dem Können zugleich weitergegeben werden, dort behalten auch alle reihenmäßig hergestellten Arbeiten den alten, hohen, anheimelnden Wert. Dabei ist vollkommen gleichgültig, welche von den Arbeitsformen bis zur Fertigstellung des einzelnen Stückes eingeschaltet worden ist: die Bastelarbeit, die Eigen- oder Handarbeit, oder schließlich sogar die Maschinenarbeit. Im Endurteil wird nur anerkannt, daß die geltenden, d. h. die rassisch gebundenen Leistungsgrundsätze wirklich erfüllt worden sind.



Westfälische Röste



Prunkhandtuch aus der Winser Elbmarsch. Hochblüte der bäuerlichen Stickerei im 18. Jahrhundert, sowohl in der Sinnbildgestaltung wie in der Gestaltung von Schriftbändern usw. 1780. Niedersächsisches Volkstumsmuseum, Hannover.

Die künstlerische Reife

„. . . . und füget zum Guten
den Glanz und den Schimmer . . ."

Friedrich von Schiller, Lied von der Glocke.

Albrecht Dürer hat ganz deutlich die Einschränkung gemacht, daß die Nutzform nur „ein Teil" der Schönheit ist. Er hat damit unausgesprochen zugegeben, daß ihm wie uns, seinen Blutsverwandten, eine innere Lust am Ausschmücken eines Gegenstandes als mächtig wirkender Trieb innewohnt. Dieser Trieb ist so stark, daß er alle Mühen und Widerstände bricht und weit mehr will, als lediglich das Schönheitsgefühl tagtäglich aufs neue befriedigen. Der große Kenner der stillen Schaffenskräfte im Volk, Oskar Seyffert, hat diese *Mühe um das Ausschmücken* einmal mit den tiefsinnigen Worten gekennzeichnet, es sei „*eine Arbeit, die von der Arbeit erlöst!*" Treffender läßt sich wohl kaum ausdrücken, daß „Schmuck" für uns, wie schon einmal auf Grund der rassischen Haltung festgestellt worden ist, die eindeutige Zweckbindung hat, einem

noch so gewöhnlichen Gebrauchsgegenstand die großartige Ausdrucksform zu verleihen, d. h. ihm kurz vor seiner Fertigstellung das noch mitzugeben, was ihn uns „schön“ macht. Will man das richtig erkennen, so muß man die alte, falsche Anschauung, „die volkstümliche Auszier sei nur eine läppische Spielerei“, genau so verdammen wie auch jenen schon nachgewiesenen Irrtum, die an den Volkskunstdingen zum Ausdruck kommende handwerkliche Leistung sei minderwertig. Um dies zu beweisen ist es nötig, auch auf die Verhältnisse in der Abmessung der Auszier und auf ihre Ausführung im einzelnen einzugehen. So sehr dies Äußerlichkeiten zu sein scheinen, sie sind doch bedeutungsvoll in Bezug auf die Einstellung, wie sie vom schlichten deutschen Menschen den geschmückten Gegenständen gegenüber stets eingenommen worden ist. Es kommen dabei Eigentümlichkeiten zutage, deren tiefinnerlichen Wert wir erst heute begreifen lernen.

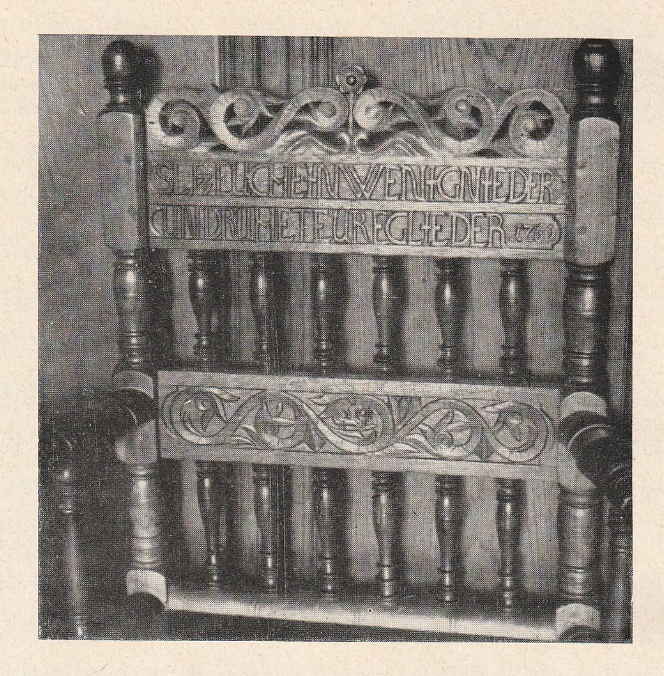
Wie der Schmuck verteilt und angeordnet ist, wird man vorerst auch als eine Nebensächlichkeit einschätzen. Man wird aber sofort eines Besseren belehrt, wenn man einmal Messungen anstellt und dabei findet, daß gleiche Verhältniszahlen mit einer unbeirrbaren Strenge an einem Stück durchgehalten werden. Wenn also eine Truhe nach Tiefe, Höhe und Länge das Grundverhältnis 1 : 2 oder 4 : 7 hat, so gilt das bis in alle Einzelheiten hinein; selbst die Höhe der Deckenwölbung ist dann danach berechnet und eingerichtet worden, ebenso der Ansatzpunkt für das Wellenband auf der Truhenfront, oder für dessen Länge und Breite. Soviel Mühe und Feinarbeit das Einrichten auch kosten mag, gelohnt wird diese im Laufe vieler Geschlechterfolgen erworbene, mühevolle Kunst durch den wohlgefälligen Gesamteindruck, den nun die edle N u t z f o r m i n i h r e r s c h ö n e n A u s s c h m ü c k u n g auf das Auge des Betrachters macht. Rein äußerlich gesehen ist also die Ausschmückung des Gebrauchsgegen-

standes tatsächlich der andere Teil der Schönheit. Man empfindet dabei als schon erwiesen, daß die Vereinigung beider Teile erst die ebenmäßige Schönheit des gesamten Volkskunstgegenstandes ausmacht. Dieses Gefühl wird bestätigt: selbst die einfachsten Bauernhandwerker haben um die Maßgesetze gewußt, und sie haben nach diesen Handwerksgesetzen recht und schlecht gearbeitet, je nachdem ihr künstlerisches Vermögen, die Sauberkeit ihrer Schaffensart und wohl auch der Geldbeutel ihrer Besteller beschaffen gewesen sind, und zwar so, daß man in jeder deutschen Landschaft neben den besten Beweisen auch kärglichere findet. Überall wird man aber die Gültigkeit dieser Gesetze bestätigt finden!

Zu den äußeren Wesensmerkmalen der volkstümlichen Ausschmükkung gehört neben der ordentlichen Einfügung des Schmuckes auf den Gegenstand noch die eigentliche Ausführung und Durchgestaltung des Zierates an sich. Am deutlichsten tritt das vor Augen, wenn man die Gestaltungsweise der aus der Pflanzenwelt genommenen Schmuckformen betrachtet. Außer den allgemeinen Formen wie Blüten und Blätter kommen Sonderformen vor, unter denen Rosen und Tulpen eine besondere Rolle spielen. Eines jedoch verbindet alle Darstellungen und gibt ihnen von vornherein schon etwas Außergewöhnliches, etwas Sinnbildhaftes und damit die eigenartige, volkskünstlerische Gestalt. Das ist: keine der Blumen ist als Schnittblume irgendwo und irgendwie hingestreut, sondern sie entsprießen einem Nährboden, einem Becher oder Herzen oder einer zarten Wurzel, und sei es auch nur eine schlichte, schneckenförmige Wendel, eine Raute oder die Schnörkellinie eines Großbuchstabens. Jeder Schmuck hat einen Anfang, eine Wurzel, er hat einen Herzpunkt. Diese Beobachtung hat grundlegende Bedeutung für die Volkskunst. Sie gilt darum auch bei der Anwendung der alten,

linienhaften Sinnbilder; nur ist das Wirken künstlerischer Gesetzlichkeit dieser Art hierbei wesentlich schwerer begreiflich zu machen. Oft liegt der Herzpunkt einer Reihung von Zeichen oder Stempelpunzen, späterhin auch der der Schriftsätze, Sprüche und Namenszüge z. B. auf Tellern und Stühlen allein im Schnittpunkt von Linien, die sich aus dem Ebenmaß des betreffenden Gegenstandes ergeben. Wessen Augen darauf eingestellt sind, wird selbst am „Schmuckstück" im engeren Sinne das geheime Wirken der blutsmäßigen Bindungen erkennen und von diesen mehr geahnten als offensichtlichen Anfangs- und Ausgangspunkten den weiteren Verlauf des Zierats bis zum Schlußstück hin durchgeführt finden. Es ist aber auch an dieser Stelle nötig darauf hinzuweisen, daß vollendet Gutes neben Mangelhaftem steht; denn auch in der Volkskunst scheiden sich die Leistungen der hervorragend begabten Künstler von den vielen schlichten Könnern, die ihre Arbeit wohl mit Fleiß, aber ohne großartigen Schwung zu leisten vermögen. Die jahrhundertealte Erziehung zu handwerklich sauberen Leistungen wirkt sich hier jedoch günstig aus und macht die Spannweite zwischen Gut und Schlecht ganz offensichtlich geringer als auf dem Gebiet der akademischen Kunst, wo die Stümper kraß gegen die Großen abfallen. Die Wesensart der volkstümlichen Auszier wird aber besonders deutlich durch die Willkür, mit der die heutigen Kunstgewerbler ihren Zierat über die Gegenstände hinwegstreuen. Ihnen mangelt Ordnung und strenge Zucht, die Kennzeichen der wirklich echten Volkskunstwerke.

Wenn das Ausschmücken eine Arbeit sein soll, die von der Arbeit erlöst, so muß mehr darinnen einbegriffen sein, als nur der schöne, äußere Schein von Zucht und Ordnung. Dieses Mehr ist das Sinnbildhafte des Schmuckes. Es findet sich überall dort, wo bei den nordischen Völkern echte Kunstübung, fern aller kindischen und gewerbsmäßigen Spielerei, lebendig gewesen und lebendig geblieben



Geschnitzter Stuhl von der Hallig Hooge. Das Schriftband ist meisterhaft gestaltet und durch Doppelwendel und Blüten zu vollendetem Ebenmaß ergänzt. 1760. Grenzland-Mus. Flensburg.

ist. Die Anwendung der Sinnbilder ist in der Volkskunst derartig allumfassend und für sie so bezeichnend, daß der dritte Kernsatz über die Volkskunst lauten muß:

Schmückende Sinnbilder sind die einzige Auszier aller echten Volkskunst mit dem ausgesprochenen Willen der Volkskunstträger, über Nutz und Schönheit des Werkes hinaus die Verbundenheit mit den ewigen Lebensmächten auszudrücken.

Die Verwendung der linienhaft-abstrakten Sinnbilder ist bereits als eine Rassengebundenheit der nordischen Völker dargestellt worden. Sie ist genau so wie die Einstellung zu Ebenmaß und Schönheit der von ihnen geschaffenen Dinge erbeigentümlich weitergegeben worden. Diese Zeichen sind durch die Jahrhunderte und sogar Jahrtausende ihre ständigen Begleiter gewesen. Wo man also diese Zeichen antrifft, beweisen sie das Wirken der nordisch gearteten Bauern- und Führerschicht noch heute in den deutschen Landschaften. Sie

haben allen Verboten und Verdammungen der letzten tausend Jahre getrotzt, sie überdauert und in Notzeiten (Bauernkrieg, Dreißigjähriger Krieg), wie in den Blütezeiten (Bauernbefreiung im 19. Jahrhundert) gezeigt, daß sie als Sinnbilder immer noch lebendig empfunden worden sind.

Es ist in den letzten Jahren durch saubere, wissenschaftliche Sammler- und Forscherarbeit klargelegt worden, welchen Kulturschatz die Sinnbilder im völkischen Geistesleben ausmachen, und wie weit sie geeignet sind, die Tiefen der Volksseele aufzuschließen. Die ersten richtunggebenden Erkenntnisse sind der Arbeit Herman Wirths zu danken. Die umfassenden wissenschaftlichen Grundlagen zur Sinnbildforschung sind in dem großen Sinnbild-Archiv niedergelegt, das in der „Lehr- und Forschungsgemeinschaft Das Ahnenerbe" unter der Leitung von Karl Theodor Weigel zusammengetragen worden ist. Wohl sind schon wichtige Arbeitsergebnisse erzielt worden, aber noch ist alles zu stark vergangenheitsmächtig. Da wir noch an der Abwertung der alten, völkischen Werte während der beiden letzten Geschlechterfolgen zu tragen haben, sind uns die geistigen und seelischen Hintergründe noch wenig geläufig, aus denen heraus das „Sinnbild" geboren und als ein allgemein bekanntes, echt volkstümliches Rüstzeug zur Ausschmückung und zur Ausgestaltung im weitesten Sinne benutzt worden ist. Unter diesen Umständen ist es daher nötig, einen kurzen, ordnenden, wenn auch sehr vereinfachenden Überblick über das uns heute bekannte Sinnbildgut zu geben, wenn wir auch nur aus Resten die Bedeutung dieser altehrwürdigen Zeichen erfassen können.

Aus der Forschungstätigkeit des Sinnbildarchivs hat sich ein Ergebnis von großer Tragweite herausgeschält: während alle Nachbarvölker der Indogermanen, wahrscheinlich sogar schon der Frühindo-



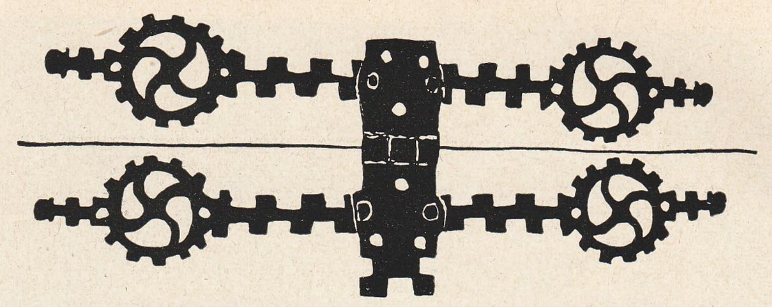
Älteste Darstellung des Lebensbaumes und der strahlenden Halbsonne auf dem Griff einer Knochenhacke von Bad Segeberg (Holstein). Etwa 8000—8500 v. Zw.

germanen, noch in Zauberei- und Magie-Vorstellungen leben, finden sich bei unseren indogermanischen Vorfahren bereits deutlich Darstellungen, denen man die Eigenschaft von Symbolen oder Sinnbildern zuschreiben muß. Entscheidend für die Beurteilung als „Sinnbilder" ist die linienhaft-abstrakte Art, die nicht einfach nachbildet, wie Kinder es zu tun pflegen. Als erstes treten die beiden, man möchte sagen, Grundsinnbilder „Sonne" und „Baum" auf. Was unsere indogermanischen Vorfahren veranlaßt hat, gerade Sonne und Baum zu wählen, läßt sich wissenschaftlich noch nicht einwandfrei feststellen, wenn sich auch die Tatsache ihres so frühen Daseins mit den Beispielen überlieferten Brauchtums leicht verständlich machen läßt.



Sonne und Lebensbaum als sinnbildlicher Schmuck in der Vorlaube eines ostpreußischen Bauernhauses. Wahrscheinlich Mitte 19. Jahrh.

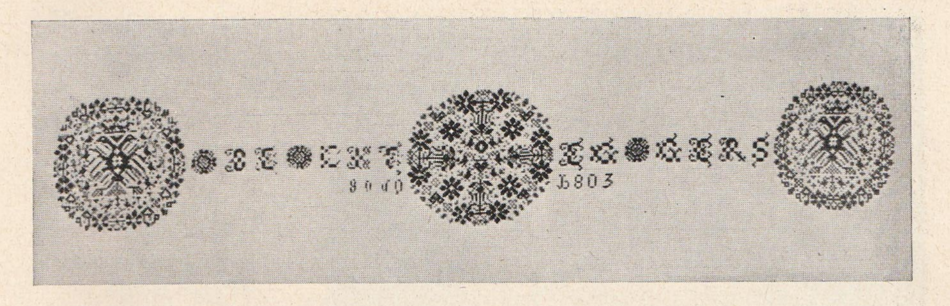
Die Arbeiten Siegfried Otto Reuters über die germanisch-indogermanische Himmelskunde geben wohl einen weiteren Fingerzeig: er bestätigt, daß die Indogermanen schon beste Beobachter und geradezu wissenschaftliche Kenner des Geschehens am Himmelsgewölbe gewesen sind. Wen aber mit wachen Sinnen das lebendige Weben und Wirken von Natur und Menschendasein bis in den Urgrund der Seele beschäftigt, und wem das Schicksal es gegeben hat, sein Leben so tatkräftig in die Hand zu nehmen und so meisterlich zu gestalten, wie es die arischen Völker getan haben und noch tun, dessen Erleben kann nicht im Magischen befangen bleiben, sondern dessen Weltanschauung wird sich über die Niederkeiten erheben und an dem prüfen, was den nachhaltigsten Eindruck verursacht hat, weil es die ewigen Lebensgesetze verkörpert: am Sinnbild von „Sonne" und



Eisenbeschlag einer Thüringer Brauttruhe. (Museum Eisenach.)

von „Baum". Es ist der Jahr für Jahr gleichbleibende Kreislauf der auf- und absteigenden Sonne und der immer wiederkehrende Wechsel der grünenden, blühenden, fruchtbringenden Umwelt, die dargestellt worden sind. Als Ritzungen auf Geräten und Schmucksachen erscheinen diese beiden Sinnbilder zuerst vor etwa 10 000 Jahren in der frühindogermanischen Zeit und dann immer und immer wieder, so daß die Dauerüberlieferung selbst in den Zeiten ärgster Bedrängnis und Überfremdung bis zum heutigen Tag nicht abreißt, sondern eher durch eine ständige Neuformung an Umfang und Schönheit gewinnt.

Die Sonne und ihr Lauf sind vielfältig gestaltet worden: als die große Lebensweckerin erscheint sie noch uns in ihrem Strahlenkreis oder Strahlenhalbkreis. Im schlichten Voll- und Halbkreis, sowie im dreifach gleichmittigen Voll- und Halbkreis versinnbildlicht sich dagegen ihr Himmelslauf. Er wird in einer Reihe von weiteren Zeichen noch deutlicher, sobald man sich vergegenwärtigt, daß die Sonne in nördlicheren Breiten zur Zeit der hellen Juninächte den Kreislauf am Himmel sichtbar vollzieht. Sommersonnenwende und Wintersonnenwende, sowie die beiden Tag- und Nachtgleichen werden durch diesen Kreislauf zu wesentlichen Merkpunkten, die nicht nur räumlich am Horizont, wo Himmel und Erde im Gesichtskreis um den Bauernhof zusammenkommen, festgelegt sind, sondern die auch



Schwarze Kreuzstich-Stickerei auf einem Totenlaken der Becke Eggers aus York in den Altländer Elmmarschen, mit reichem Sinnbildschmuck: Sonnenkreis, Radkreuz mit 4 Achtsternen, Herzen, gekröntes Herz und Seelenvögel sowie Tulpen u. a. m. 1803. Niedersächsisches Volkstumsmuseum, Hannover.

zeitlich den Ablauf der brauchtumsmäßigen Jahres-„Feste" begleiten. Zum Unterschied zur Gestirnslehre südöstlicher Gegenden, der Astrologie, erscheinen diese Himmelsbeobachtungen im Rahmen der diese Gedanken zusammenfassenden Sinnbilder demnach als einfach geteilter Jahreskreis, als vierspeichiges, sogenanntes Radkreuz, als sechsspeichiges und achtspeichiges Rad. An Stelle des Rades, das schon Bewegung in sich trägt, können die sternförmigen Zeichen, die Punkte, oder auch die Wirbel treten. Hierher gehört dann auch das Hakenkreuz, das durch viele vorgeschichtliche Funde und lang überlieferte Bräuche als „Sonnenzeichen" gemeinhin bekannt ist. Die Zeit der Sonnenwende mit ihrem höchsten und niedrigsten Sonnenstand soll nach Herman Wirth das sogenannte „Alte Odal-Zeichen" darstellen, ein Sinnbild, dessen Formen sich als „Brille" bis über das 18. Jahrhundert hinaus erhalten haben. Ein heute noch zwischen Sauerland und Niederrhein übliches Gebäck mit dem Namen „Neujährken" hat die Form einer Doppelwendel; wie aus Kinderspielen (Trojaburgen-Drehburgen) und auch aus Odenwälder Schnitterbräuchen („Sonne mähen" beim Hafer) bekannt ist, sind Wendel und Doppelwendel ebenfalls Sinnbilder, die das spiralig sich vollziehende Auf und Ab der Sonne am jährlichen Himmel darstellen.



Grabmal für eine Sippe auf der nordfriesischen Insel Föhr. 1841.

Schön ist des Mondes
mildere Klarheit
unter der Sterne blitzendem Glanz,
schön ist der Mutter
liebliche Hoheit
zwischen der Söhne feuriger Kraft;
nicht auf der Erden
ist ihr Bild und ihr
Gleichnis zu sehn.
... Freudig sieht sie aus
ihrem Schoße
einen blühenden Baum
sich erheben,
der sich ewig sprossend
erneut.
Denn sie hat ein Geschlecht geboren,
welches wandeln wird
mit der Sonne
und den Namen geben
der rollenden Zeit.

Friedrich von Schiller.

Soweit sich nach den bis jetzt gewonnenen Erkenntnissen auf die Bedeutung schließen läßt — z. B. aus ihrer brauchtumsmäßigen Verbindung —, veranschaulicht die Sonne und ihr ewiger Kreislauf den bezeichnend nordischen Gedanken des „Stirb und Werde", des Glaubens an die Wiedergeburt und Erneuerung alles lebendigen Lebens im Enkel, gleich der im „Jungen Jahr", im „Ver Sacrum" wiederkehrenden Sonne. Wie stark und zuversichtlich dieser Gedanke geglaubt und aufgefaßt worden ist, zeigen nicht nur die „Sonnenbilder", sondern auch die unendlich vielen, schönen Abwandlungen des Sinnbildes, das „Lebensbaum" genannt wird.

Versinnbildlicht ist im „L e b e n s b a u m", was wir alle noch als

Brauchtum üben, kennen und verstehen, sobald wir den Maibaum setzen, den Weihnachtsbaum schmücken und plündern, den Brautkranz oder den Totenkranz flechten: nach der winterlichen Totenstarre grünt und blüht wieder das Lebensreis im beständigen Wechsel Jahr um Jahr und trägt seine Früchte. Unter allen Sinnbildern ist der Lebensbaum das häufigste und das am reichsten und üppigsten ausgestaltete. Die Darstellungen reichen von den gradlinigen Ritzungen aus der frühesten indogermanischen Zeit über die schlichten Lebensbaumdarstellungen auf den vorgeschichtlichen Totengefäßen bis in die frühdeutsche und gotische Zeit, wo die ersten reicheren Formungen beginnen. Nach dem Dreißigjährigen Krieg entfaltet sich dann eine Üppigkeit sondergleichen. Die Stufenleiter der Lebensbaum-Formen geht von den einfachsten Beispielen in der Bauernkunst bis zu den abbildgetreuen in der Hohen Kunst und bis zu den zierlichen aus der Biedermeierzeit. Durch die begleitenden Sinnbilder kann man jedoch darauf schließen, daß bis an die Schwelle unserer Tage der Sinngehalt dieses Zeichens noch voll verstanden worden ist und wohl auch heute noch voll verstanden wird. Wir selber sprechen vom „Stammbaum" und vom „Sproß" einer Sippe — auf den nordfriesischen Inseln hat man das auf den Grabsteinen, die gewöhnlich der Mutter als der Lebenserneuerin der Sippe gewidmet sind, dargestellt. Dort trägt er genau soviel Tulpen als Knaben, und Rosen als Mädchen („Sah ein Knab ein Röslein stehn") der Ehe „entsprossen" sind; Vater und Mutter werden in die Darstellung mit eingeschlossen. Im Volksbewußtsein ist vor allem der Lebensbaum am tiefsten verankert, der aus einem Gefäß mit dem Lebenswasser oder aus dem Herzen hervorsprießt. Ihm begegnet man, wo man ihn auch immer suchen mag: auf Tracht und Schmuck, an Hausrat und Gerät, an Türpfosten, Eckbalken und Giebeln der Häuser. Auch in jeglicher Werkarbeit ist der Lebensbaum gestaltet worden, als Schnitzerei, Malerei



Grundformen der am häufigsten vorkommenden Sinnbilder der Sonne und des Sonnenlaufs, der Lebenssinnbilder und runenartigen Sinnbilder.

oder als Scherenschnitt, in Ton, Eisen oder mit Nadel und Faden. Am Beispiel des Lebensbaumes offenbart sich am auffälligsten, daß das gemeinsame Blut der Träger dieses als Sinnbild gefaßten Erlebnisses, des „Stirb und Werde", ist, und daß die gemeinsamen Erlebnisse im germanischen Kernraum während der frühen Zeiten unserer Volkwerdung hinwegreichen über alle späteren Einzelschicksale der germanisch-deutschen Stämme bis in unsere Tage hinein.

Ein Volk, das seine Toten von altersher im Schmuck erhabener Sinnbilder aufbahrt, um feierlich den Glauben ewigen Weiterlebens der Sippe auszudrücken, muß diesen gleichen Glauben auch vor seinen lebenden Sippenangehörigen als heilig hinstellen und versinnbildlichen können, damit die Lebenden freudige Kämpfer für die Erhaltung und Mehrung der Sippe würden! Aus diesem Grunde spielen die sogenannten „Lebens- oder Fruchtbarkeitssinnbilder" eine überaus große Rolle in der Volkskunst. Zu den ältesten



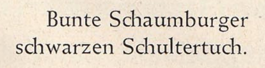
Meister- und Hausmarken: 1. Peter Vischer, Nürnberg. 15. Jahrh. — 2. Welser, Augsburg. 16. Jahrh. — 3. Speichermarke in Königsberg/Pr. 18. Jahrh. — 4. Kramerkompanie zu Lübeck. 1574. — 5. Schnitzer Evers, Peterskirche zu Lübeck.

Zeichen dieser Art gehören die Raute und das Malkreuz, das auch in der Rechenkunst als das Zeichen für Vermehrung gebraucht wird. Beide werden oftmals zusammengesetzt verwendet und verzieren dann als Durchkreuzte Raute die Minnegaben und dgl. Im Fachwerk der Häuser und Wirtschaftsgebäude gehören sie zu der beliebtesten Auszier. Auch Bretzel und Mühle, das eine aus Fastnachtsbräuchen und das zweite aus Volksliedern bekannt, stehen den Lebens- und Fruchtbarkeitssinnbildern sehr nahe. Schließlich haben sich darunter noch drei runenartige Zeichen erhalten, die schon vor der Benutzung der Runen als Schriftzeichen mit einem fest umgrenzbaren Sinngehalt erfüllt gewesen sind. So erscheinen auf Minnegaben und Brautgeschenken das Ing-Zeichen, das dem Wunsche nach Liebeserfüllung schlicht Ausdruck geben will, neben der dreizackigen Form der „Man-Rune". In reiner, unveränderter Form wird diese in das Herz der Scheeßeler Brauttracht eingestickt. In Verbindung mit dem Lebensbaum hat sie als Tulpe und als Dreisproß außerordentlich weite Verbreitung gefunden. Vom Dreisproß heißt es bezeichnend im Volkslied: „Wollt Gott, ich fänd im Garten / Drei Rosen auf einem Zweig, / Ich wollte auf sie warten, / Ein Zeichen wär mirs gleich!" Als Donnerbesen ist die Man-Rune in Backsteinsetzungen verwandt worden. Die Anwendung im Brauchtum des Alpenlandes beleuchtet am besten, und zwar schlaglichtartig, wie tief noch heutigen Tages dies Zeichen der Lebenserneuerung aufgefaßt wird: beim Almabtrieb im Herbst darf man nur dann das Leittier mit dem bänder-

und blumengeschmückten, dreizinkigen Zeichen ausstatten, wenn die Alttiere und das Jungvieh gesund und ohne allen Schaden durch den Sommer gekommen sind.
Als Drittes der runenartigen Zeichen ist die als Schleife geschriebene Form der Odal-Rune überliefert. Sie birgt in sich die Bedeutung von „Erbgut" und von „Heimat" und wird gern als die „Schlinge" bezeichnet, durch die man mit Leib und Seele der Heimat verbunden ist. Diesem Bedeutungsgehalt entspricht auch die häufige Benutzung des Odal-Zeichens, besonders der sogenannte Odals-Vier als Sippen- und Meistermarke. Wenn Eigentum und Werkstücke mit ihr „gezeichnet" worden sind, so drückt sich darin die innige Verbundenheit zwischen dem Besitzer und seinem Besitztum, zwischen dem Meister und seinem Werkstück aus, wohl wert, daß das gezeichnete Kunstwerk als „Ahnenerbe" geachtet werde!
Neben den T i e r e n wie Hase und Pferd, und den Vögeln wie Schwan, Storch und Adler, wird noch eine Art Sinnbilder häufig benutzt, die man als K n o t e n bezeichnet. In einer der ältesten Nachrichten über Sinnbilder als Heilszeichen, zur Zeit des Bonifatius, werden die Knoten schon erwähnt. Man habe sie in der Absicht geschürzt, „um das Vieh vor Seuche und Absterben zu bewahren". Dürer hat die „Knoten" mit einer wahren Meisterschaft gezeichnet und sie unter anderem als Variationen des Buchstabens „M" im Gebetbuch Kaiser Maximilians angewandt. Im Volkstum hat sich diese Sitte im Pferdeschmuck ostdeutscher und bayerischer Bauern z. B. beim Leonhardi- oder Osterritt erhalten; außerdem binden noch heute in den Weichselniederungen die mennonitischen Bauern Jacke und Kleid mit Schleifen zu, weil der „Knopf Teufelswerk sei". Goethe hatte eine gegenteilige Meinung im „Tagebuch" ausgedrückt; danach würden Knoten den Kindersegen unterbinden. Im Fadenspiel der Kinder hat sich jedoch die alte, gute Bedeutung in der Namensgebung ein-

zelner Formen erhalten, wie „Wiege", „Krone" und dgl. Schließlich sind in weiten Gebieten unseres Vaterlandes die Flecht- und Bandwerk-Verzierungen nicht in Vergessenheit geraten, sondern haben zu den schönsten Gestaltungen und Schmuckformen an Haus, Gerät und Kleinkunst Anlaß gegeben.

Es bedarf wohl keiner breiten Auseinandersetzung, daß diese wenigen Gruppen Sinnbilder, die überall die Grundlage volkskünstlerischen Schmuckes bilden, in den einzelnen Landschaften ihr eigenartiges Gesicht bekommen haben. Der Lebensbaum der Vierländer Intarsia wirkt durch das reizvolle Wechselspiel von Holz gegen Holz, der Lebensbaum der Intarsia der Weichselniederung durch das bunt gefärbte, eingelegte Bein. Die Hakenkreuze der nordfriesischen Schnitzereien haben ebenfalls ihre besondere Wesenheit gegenüber den bayerischen, niedersächsischen oder mitteldeutschen Beispielen. Die landschaftlich-stammesmäßigen Formungen sind meist so stark und so nachwirkend, daß sie als Eigenheiten des Stammes von den nach Osten gehenden Siedlern in die neue Heimat mitgenommen worden sind. Sie legen dort, noch eindeutiger als Sprache, Lied- und Sagenschatz, Zeugnis ab von der Herkunft der Siedler in unseren ostdeutschen Gebieten. Allein unter diesem Gesichtspunkt ist die Erforschung vor allem der ostpreußischen, aber auch der schlesischen Volkskunst eine der dankbarsten, weil aufschlußreichsten Arbeiten der jungen Volkskunstforschung. Tausend Fäden ihres Ahnenerbes verbinden die ostdeutsche Volkskunst mit der der alten Heimat.





Bunte Schaumburger Stickerei auf einem schwarzen Schultertuch. Ende 19. Jahrhundert.



Links: Truhenschnitzerei mit Strahlensonne, Tulpenbaum und Doppelwendel. Nordfriesisch. 1803. Museum Husum. — Mitte: Stickerei mit Flockseide, Perlen und Goldschnur auf einem Bückeburgischen Schultertuch. Dreisproß (Man-Rune) mit Doppelwendel, Lebensbaum und zwei Sonnenkreisen. 19. Jahrhundert. St. Museum für Deutsche Volkskunde, Berlin. — Rechts: Schmiedeeiserner Beschlag einer Portaltür zu einer Familiengruft im Schleswiger Dom. Lebensbaum im Gefäß und Raute mit liegender Acht durchkreuzt. 1654.

3.

DER ANWENDUNGSBEREICH DER VOLKSKUNST

Wertschätzung und Weite

König Drosselbart würde zu Scherben reiten, wenn er sähe, was heute die Krämer auf den Märkten alles unter dem Namen „Volkskunst" und „Heimatkunst" feilhalten! Der schwindende Rest dieser Erzeugnise einer ehemals blühenden Volkskultur ist heute mit viel romantischer Gefühlsseligkeit vollgepropft worden und dient fast nur noch dem einen Zweck, daß er Händlern einen reichen, unverdienten Zins bringe. Niemand fragt aber beim Kauf solcher Ware, wohin es führt, wenn Krämergeist den so schwer faßbaren Wert und die Schönheit volkstümlicher Gebrauchskunst bestimmt, statt daß es Wunsch und Wille eines künstlerisch veranlagten Volkes tun. Im Gegensatz zu unseren Großeltern und Urgroßeltern haben wir

heute nicht mehr die Fähigkeit, Volkskunst von Kunstgewerbe zu unterscheiden, vor allem aber nicht mehr das Vermögen, die Volkskunst selbst als gut und minder gut abzuwägen. Das beweisen die vielen Zuschriften in den Fragekästen der Zeitschriften. Die Technisierung der Lebensbedürfnisse hat, wie schon geschildert, gemeinsam mit der allgemeinen Umschichtung in den Ständen die kulturellen Wünsche stark verändert und fast stets herabgedrückt. Mit dem schwindenden Wünschen aber verflacht das Urteilsvermögen. Zugleich verfliegt auch die Lust am eigenen Werkeln und am künstlerisch bestimmten Tun, die für die Urteilsbildung von unschätzbarer Wichtigkeit sind. Es hat denn tatsächlich auch kaum ein Menschenalter gedauert, daß den durch Fabrik und Büro eingeengten Menschen fast jegliche Verbindung zu den bodenständigen Handwerkern verloren gegangen ist, die immer als die Vollstrecker des üblichen „Volksgeschmacks" gegolten haben. Die Trennung vom heimatlichen Boden hat das Letzte dazu getan. Die Verfemung alles dessen, was „Urväterhausrat" heißt, ist dann nur ein Stück des Niederganges gewesen, der keinen Widerstand mehr findet. Wie niederschmetternd sich diese Verfemung ausgewirkt hat und noch heute auswirkt, das zeigt ein Blick in die kleinstädtischen Geschäfte für Haushaltsgegenstände. War die Schönheit von Form und Farbe früher selbst an unscheinbaren Gegenständen des täglichen Gebrauchs ein durchaus wichtiger Kaufgrund, so macht heute der billige Preis gerade diese „kostspieligen Wünsche" hinfällig. Zwischen dem Angebot und der Nachfrage besteht kein Wechselverhältnis mehr, es wird auch gar keines angestrebt, weil der Hersteller und sein Händler nichts mehr nach den frommen Wünschen der Abnehmer fragen. Das bedeutet, mit dürren Worten gesagt, aber nichts anderes: Die Krämerseele hat über den Willen zur Kultur obgesiegt!

Wer in Gebiete noch heute lebendiger Trachten oder anderer volks-

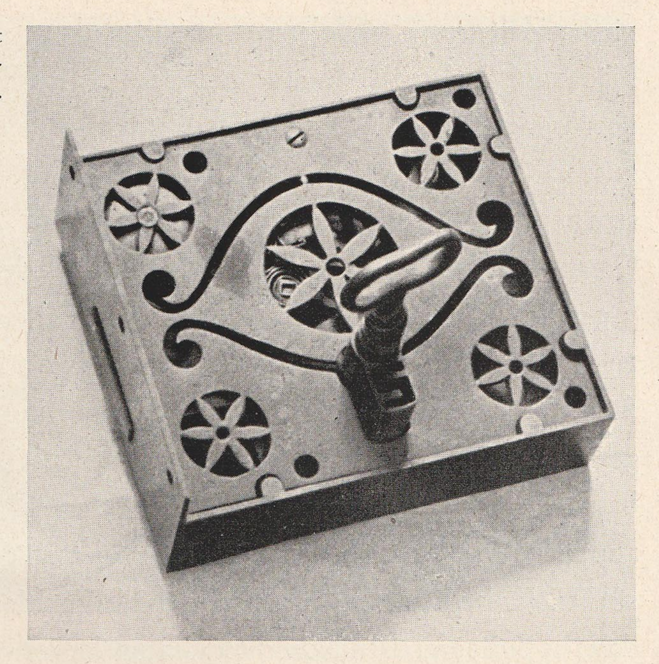


Deichselring mit Lebensbaum und Jahreszahl 1842. Heimatmus. Münsterberg in Schlesien.

tümlicher Kunstbetätigung kommt, wird feststellen müssen, daß das „volkskünstlerische Gewissen" außerordentlich stark unter der mechanisierten Herstellung vieler Ausstattungsstücke verkümmert. Er wird z. B. beobachten, daß die Mutter vor dem Weltkrieg ihre Sonntagsschürze noch verhältnismäßig einwandfrei mit Volkskunstmustern bestickt hat, daß hingegen die Tochter vor wenigen Jahren die von gewissenlosen Reklamefachleuten in Zigarettenschachteln eingelegten Blumenmuster benutzt hat, um schnell und billig zu einer bunt verzierten Schürze zu kommen. In dieser Handlungsweise macht sich ein Bruch gegenüber der früheren künstlerischen Gesinnung bemerkbar, als man noch auf eine werkgerechte Durchführung der Auszier achtete.

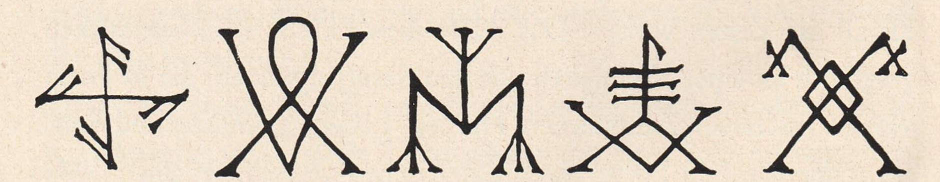
Es war außerdem niemals eine Frage des Wohlstandes allein, wenn man beispielsweise einen Deichselring mit dem Lebensbaum verzieren ließ. Zwar erfährt man von einem alten Meister im Glatzer

Sächsisches Türschloß mit Sechssternen. Osk.-Seyffert-Museum, Dresden. 19. Jahrh.

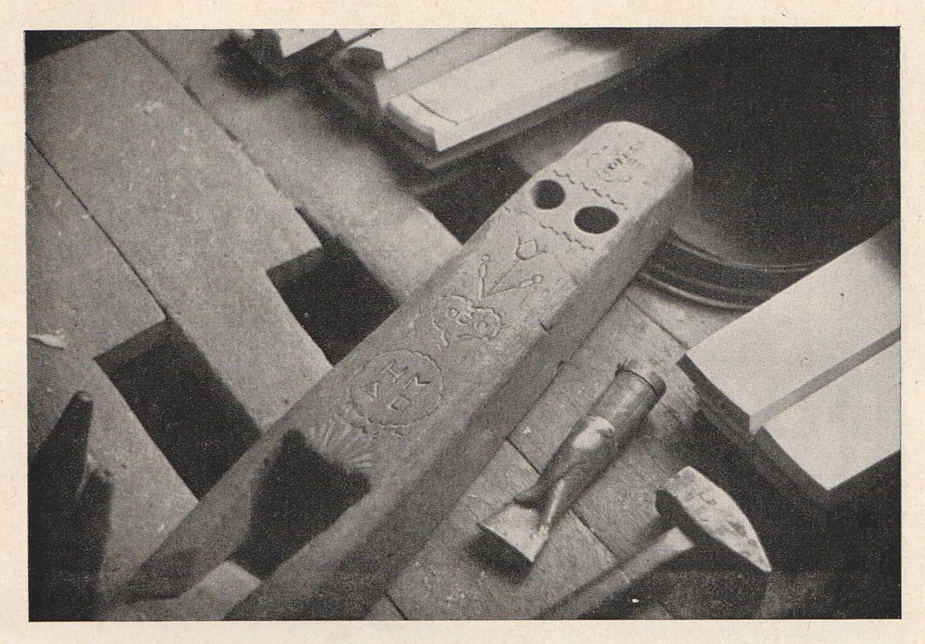


Bergland, daß ein so verzierter Deichselring statt fünfzig Pfennig heutigen Tages seine zwei Mark und vierzig Pfennig kosten würde; jedoch, so meint er, früher hätte der Wunsch nach solcher Auszier immer Gelegenheit zur Erfüllung gefunden, um aus dem nützlichen Gegenstand den schönen zu machen. Die „Liebe zur Sache" hat manchen gelehrig gemacht, so daß aus einer schlichten Bastelarbeit schließlich eine hochangesehene Minnegabe werden konnte. Das Zutrauen zum eigenen, künstlerischen Vermögen ist niemals kleiner gewesen als seit der Mechanisierung aller Handwerke und Gewerbe und niemals größer als all die Zeiten vorher! Das Alter dieser Liebe zum Schmücken zeigt sich an einer Kleinigkeit wie den Stempelpunzen, die in Form von Sechssternen, Achtsternen, Herzen, Lebensbäumchen und Sonnen oder sogar in Form von Odal-Zeichen geschnitten sind; diese Stempelpunzen lassen sich über Jahrtausende bis in die großgerma-

nische Zeit zurückverfolgen. Sie haben dazu gedient, die glatte Fläche auf Truhen, Töpfen, schmiedeeisernen Arbeiten mit geringen, aber werkgerechten Mitteln lebendig zu gestalten und sinnvoll auszuschmücken. Steigert das Schöne, sei es noch so schlicht und sparsam angewandt, etwa nicht die Besitzerfreude?
Genau die gleiche Besitzerfreude prägt sich auch dem Handwerkszeug gegenüber aus, vielleicht sogar in einer noch deutlicheren Art: die eigene Erinnerung heftet sich daran mit lebhaft bewahrten Einzelzügen. Der einfachste, ärmste Weber weist mit Stolz auf seine Arbeitsgeräte, und wenn auf dem Webschiffchen auch nur ein kleiner Lebensbaum eingeritzt und dann mit Wachs ausgestrichen worden ist. Da auch der schwere Amboß in den kleinen sudetenländischen oder bayerischen Dorfschmieden reichen Sinnbildschmuck trägt, dürfen uns dann noch die ergreifend schlichten Grabmäler verwundern, die prachtvollen Wirtshausschilder oder die stolzen „Kreischvögel", die als Wetterfahnen auf den Meierhöfen nördlich vom Bückeberg stehen? Die Wertschätzung und Weite der Volkskunst ist allumfassend, als sie noch Ansehen genossen hat. Sie hat das Gesicht von Hausstand und Sippe geformt und dem Antlitz von Haus und Hof die persönlichen Züge verliehen. Was aus dem Willen des Gemeinwesens geboren worden ist, mag es Rathaus oder Kirche oder der uralte Thingplatz an der Dorflinde in ihrer Bedeutung für die Siedlungsgestaltung gewesen sein — alles verrät das Wirken der Volkskunst. Brauchtum und Sitte, selbst der Mummenschanz der Narren



Alte deutsche Meistermarken, aus Sinnbildern und Runen zusammengestellt.

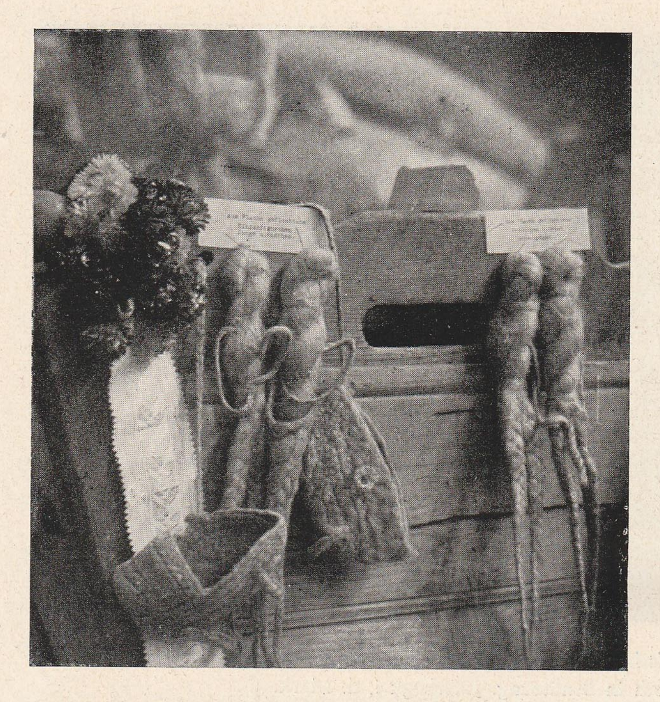


Böttchergerät mit Sinnbildschmuck: Halbsonne, Vollkreis, Herz mit Dreisproß, etwa 1850 noch in Benützung. Jüterbogk i. d. Mark.

zur Fastnachtzeit haben ihr Kleid von der Volkskunst zugeschnitten erhalten. Wahrhaft allumfassend haben sich bis an die Schwelle unserer Zeit die Werkgesinnung und das künstlerische Wollen nach den uralten Gesetzen der völkischen Kunst ausgewirkt.

Der Anwendungsbereich

Mit berechtigtem Stolz konnte die Hochzeiterin auf ihren Kammerwagen hinweisen, besonders wenn die großen Stücke, wie Tisch, Stühle, Truhen, die Bettladen und Schränke bei einem Handwerksmeister von gutem Ruf hergestellt worden waren. In der Schwalm z. B. verdient der sogenannte Brautstuhl die allgemeine Beachtung, weil man ihn bislang noch ohne Zutun von Säge und Eisennagel allein mit Hilfe des Beiles herrichtete und dann mit dem Schnitzmesser zu verzieren pflegte, um den strengen, brauchtumsmäßigen Bedingungen,



An der Wiege auf dem hochzeitlichen Kammerwagen werden geflochtene Flachspüppchen, „Junge", „Mädchen" und „Wiege", mit allen guten Wünschen gehängt. Nördl. Harzvorland, wahrscheinlich Anfang des 20. Jahrhunderts üblich.

denen gerade er unterlag, Genüge zu tun. Wenn dann noch die kleinen Dinge, wie das Haus- und Küchengerät, die Tellerborde, Löffelborde, Löffelbretter oder Löffelkästchen, die Mehl- und Salzmetzen, oder auch die Back- und Modelformen für die Festgebäcke, die geschmiedeten Waffeleisen, die Rösten und Kesselhaken, die verschiedenerlei Beleuchtungsgegenstände und, was sonst dergleichen noch möglich ist, um einen jungen Hausstand auszusteuern — die Wiege nicht zu vergessen, wenn das alles seinen „Schick" hatte, dann stand für den neuen Ehestand auch nach Ansicht der Dorfgenossen oder der Nachbarschaft das Glück offen. Je nach ihrer Art und je nach ihrer Wertschätzung haben die einzelnen Dinge von Landschaft zu Landschaft, von Stamm zu Stamm mehr oder minder volkskünstlerischen Wert. In einem jedoch gleichen sich alle deutschen Landschaften und Stämme, in der überaus gern geübten Sitte der „Minnegabe", jener schon erwähnten Geschenke, die meist selber hergestellt

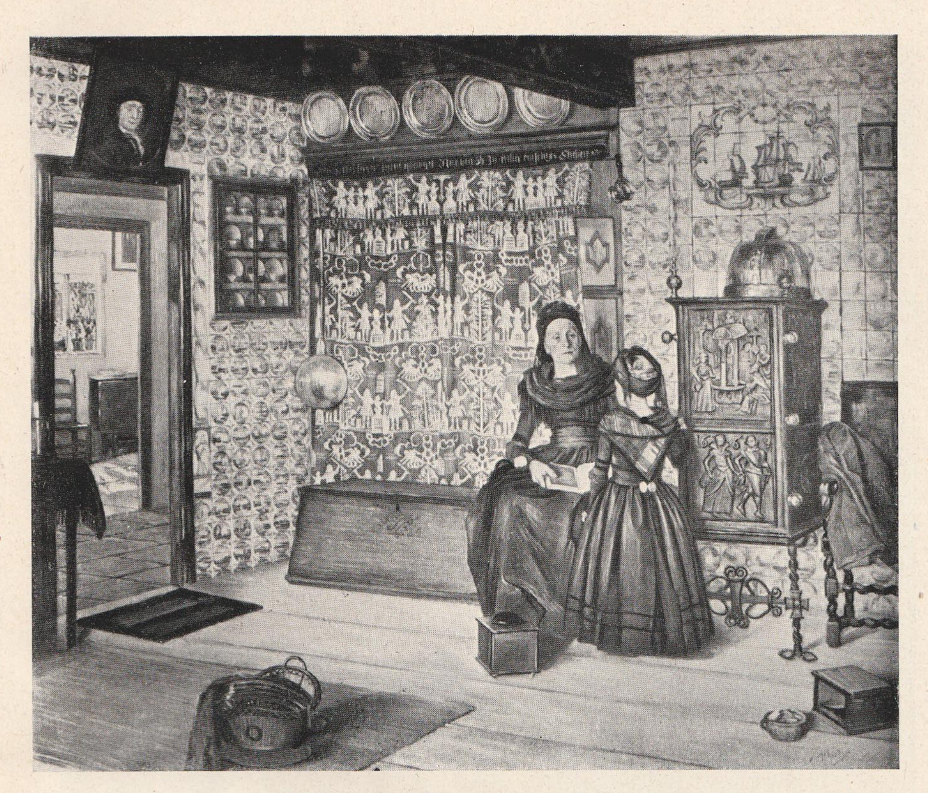


Nordfriesisches Kerbschnitt-Kästchen, eine hervorragend schöne Minnegabe, die von den Seeleuten während ihrer langen Segelschiffreisen selber angefertigt worden ist. Als Sinnbilder sind verwendet worden: Raute durchkreuzt, Achterknoten, Achtstern und Wirbel. 1687. Grenzland-Museum, Flensburg.

oder doch ganz nach den Wünschen der Besteller verfertigt worden sind. Es sind etwa nicht nur die Hochzeitsgeschenke allein, die Braut und Bräutigam gegenseitig austauschen. Man versteht darunter auch die Angebinde zu den verschiedenen besonderen Gelegenheiten und Anlässen. Zu den bekanntesten Minnegaben gehören die Mangelhölzer und Waschbretter, die Spinnrocken und Kästchen für alle möglichen Zwecke, sowie schließlich auch die von Schreibkundigen sauber ausgemalten Liebesbriefe. Die Überreichung, Annahme und Ablehnung derartiger Minnegaben verpflichten beide Teile, den Burschen und das Mädchen, gleichsam wie eine Verlobungsanzeige

der Öffentlichkeit gegenüber. Wie sich aus der Sachlage als selbstverständlich ergibt, sind die Minnegaben eines der dankbarsten Gebiete unserer Volkskunst. Hier kommen die drei Wesensmerkmale der Volkskunst in reinster, uneingeschränktester Form zum Ausdruck: die Bewertung der vollbrachten Leistung, das rassisch gebundene Schönheitsgefühl und der Wille zu sinnbildlicher Ausschmückung des schönen Gegenstandes!

Die innigen Bindungen an die alten Gestaltungsgesetze der Volkskunst kommen auch noch auf einem zweiten Gebiet deutlichst zur Auswirkung, wenn es nämlich gilt, den äußeren Rahmen zu den Festen der Sippengemeinschaft zu finden. Man gewinnt den Eindruck, daß der Anteil des Mannes an der künstlerischen Durchgestaltung der Sippenfeste verhältnismäßig geringer ist als der der Frau. Seit altersher mag die festliche Ausschmückung aller Sippenfeste wohl Sache der Frau gewesen sein, deren sie sich mit einer wahrhaft schöpferischen Fertigkeit entledigt hat. Ihre Anordnungen scheinen zwar nur den „äußeren" Rahmen geschaffen zu haben, aber gerade dieser äußere Rahmen ist zu altgewohnter Sitte emporgehoben worden. Von tiefster Innerlichkeit ergriffen, berichten schon die ersten Volksforscher von Totenfeiern, die auf Diele und Flett des Niedersachsenhauses stattgefunden haben. Die Frauen hatten den großen, weiten Raum mit feinem, weißem, selbstgewebtem Leinenzeug ausgeschlagen und den Toten ein sogenanntes „Dodtüg" unter das Kinn gelegt, das von ihr schon während der Brautzeit mit Lebensbaum, Radkreuz, Herz und Seelenvögeln ausgestickt worden war. Wie das Totenlaken, so haben auch das wahrscheinlich bei Geburt und Taufe eine besondere Rolle spielende Parade- oder Prunktuch, ferner das stolze Paradebett mit den vielen Kissen die Zuneigung der Frauen erfahren. Sie sind durch ihrer Hände Fleiß und Mühe entstanden und kostbarste Zeugnisse künstlerischen Gestaltungs-



Die Frau: Gestalterin des Heimes und Hüterin der guten Sitte. Die prächtigen Wohnräume friesischer Bauern und Fischer sind so berühmt, daß Könige in ihnen zu Gast kamen. Ölgemälde von Jacob Alberts: Der Königspesel auf Hallig Hooge. Thaulow-Museum, Kiel.

willens, durch den sich Seele und Gemüt in voller Größe und Schönheit offenbaren.

Was die Frau innerhalb ihres Pflichtenkreises und Aufgabenbereichs für die Sippengemeinschaft an künstlerischen Werten zu leisten hat, das liegt dem Manne der großen Volksgemeinschaft gegenüber ob. Den außerordentlich hohen Leistungen der Bauherren und Baumeister haben wir die prächtigen Städtebilder von Dinkelsbühl und Rothenburg ob der Tauber, von Soest und Hildesheim, von Lübeck, Danzig und Riga oder Krakau zu danken. Stehen aber nicht alle die unbekannten Zimmermannsleistungen auf der gleichen, hohen Ebene, deren vortreffliche Baukunst uns in den Dörfern erfreut, wohin wir

auch immer in unseren deutschen Landen kommen mögen! Wir wollen nicht vergessen, daß in der einheitlichen Gestaltungsweise der Landschaften ein echter Wesenszug unserer deutschen Volkskunst liegt. Ein beträchtlicher Teil unseres völkischen Willens zur Kunst ist darin vor den Augen aller Welt ausgebreitet. Schon zur Zeit der größten Überfremdung unserer Kunst hat ein Mann wie Justus Möser begonnen, an den Bauernhäusern zum ersten Male das ausgesprochen Volkskünstlerische zu sehen. Namhafte Erforscher unserer Bauern- und Bürgerhäuser haben sich seitdem im Lob gesteigert: an Zweckmäßigkeit und Mannigfaltigkeit, sowie an äußerer und innerer Schönheit seien ihnen keine anderen der weiten Welt ebenbürtig!
Zur Beurteilung der künstlerischen Werte der Gemeinschaft, wie sie sich in der volkstümlichen Gestaltung von Siedlung, Haus und Hof für einen jeden offenbaren, dazu bieten Tracht und Schmuck ebenfalls lehrreiche Beispiele. Hier soll den Wesenseigentümlichkeiten und nicht dem Altertümlichen und manchen, offensichtlich aus Modetorheiten herrührenden Trachten-Unsitten nachgegangen werden. Neben den allgemeinen Bestandteilen der menschlichen Kleidung unseres klimatischen Bezirks haben schon früh einige Besonderheiten eben das entstehen lassen, was wir heute „Tracht" nennen: jene „brauchtümlich gebundene Kleidung einer natürlich gewachsenen Gemeinschaft". Sie hat aus ihren rassisch bedingten Schönheitswerten heraus die Vorschriften für ihre Kleidung selbst bestimmt und hat es abgelehnt, diese von der internationalen Modediktatur bestimmen zu lassen. Im Laufe der geschichtlichen Entwicklung beginnt sich das „germanisch-urtrachtliche Erbgut" auszuwirken. Es hat die stammesgebundenen Formen entstehen lassen, die uns ihrerseits wieder den landschaftlich üblichen Gestaltungsrahmen bestätigen. Ein recht wesentliches Merkmal der Trachten ist deren Ausstattung mit Stickerei, sowohl in der Frauen- wie in der Männertracht.



Königs-Schützenscheibe in Brieg/Oder von 1693. Hundert Jahre bevor Friedrich v. Schiller seinen „Wilhelm Tell“ den Deutschen schenkte, hat der Schützenkönig von 1692 diese Königsscheibe gestiftet. Sie ist in einem prachtvollen Buch mit den anderen Königsscheiben seit dem Ende des Dreißigjährigen Krieges der Erinnerung überliefert worden. — Herrlichste Beweise für die Überlieferungstreue der Gilden und Innungen. Im Heimatmuseum Brieg/Oder aufbewahrt.

Bald nach 1700 etwa, also nachdem der Tiefstand nach dem Dreißigjährigen Krieg überwunden worden war und die bäuerliche Lebenshaltung sich wieder gefestigt hatte, hat es in allen Bauernlandschaften nur eines geringen Anstoßes bedurft, um an den bis dahin vermutlich vorwiegend schlichteren Trachten die „Lust am Zieren" zum Durchbruch kommen zu lassen. Ganz im Gegensatz zur Uniform mit den sehr strengen Vorschriften hat die Bäuerin ihre Tracht immer dem eigenen Geschmack angepaßt verzieren dürfen. Selbstverständlich sind dabei alle brauchtumsmäßigen Verpflichtungen eingehalten worden, die für Farbe und Schnitt gegeben worden sind. An einer Reihe von niedersächsischen Stickereien, die fünf bis sechs aufeinander folgende Geschlechter einer Sippe verfertigt haben und etwa um 1840 abschließen, läßt sich zeigen, daß neue Stickarten nur dann recht in Schwung gekommen sind, wenn mit ihrer Hilfe das uralte Sinnbildgut noch besser und reiner als vorher zum Ausdruck gebracht werden konnte. Mit anderen Worten, auch auf dem Gebiet der weiblichen Handarbeiten erweist sich die gleiche innere Haltung in bezug auf Schönheitssinn und Leistung wie allgemein in der Volkskunst. Das „Absinken" der in den oberen Ständen geübten Techniken und Handfertigkeiten hat sich in der volkstümlichen Kunstbetätigung nicht anders als nach seiner günstigen Seite hin entwickelt!

Der Anwendungsbereich unserer Volkskunst würde nicht vollständig erfaßt sein, wenn man nicht berücksichtigte, was zu Nutz und Frommen der Volksgemeinschaft und ihres Gemeinschaftslebens geschaffen worden ist. Es beginnt schon bei dem Botenstock, der mit der daran befestigten Benachrichtigung die Runde in der Gemeinde macht. Nach den insgeheim wirkenden Gesetzen der Volkskunst sind auch der schwere, gedrechselte Schulzenstuhl gestaltet worden. Der Hammer zur Eröffnung der Morgensprache in den Innungen

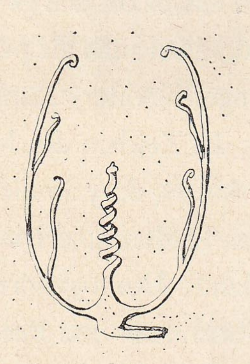


Holzmodel für Festgebäcke in verschiedenen Formen, flach oder als Rollen, und mit verschiedenen Sinnbildern. 1779 u. a. Heimatmuseum Niebüll-Deezbüll, Kreis Südtondern.

und Zünften, ihr Szepter, ihre Fahne und das Herbergszeichen für die wandernden Gesellen entspricht den geltenden Schönheitsforderungen, dazu selbstverständlich auch die prächtig ausgeführten Kirchengestühle der Bauerngeschlechter, Zünfte und Patrizier. Es sei auch an die Rolande als die Zeichen der Marktfreiheit und öffentlichen Gerichtsbarkeit erinnert, oder an die schönen Brunnenschöpfungen in allen deutschen Städten und Marktgemeinden, vor allem Mittel- und Süddeutschlands. Dazu gehört ferner um die Sommersonnenwende auch das Schnitzen und Bemalen der Abwurftauben für das Vogelschießen und das Herrichten der bunten Königsscheiben mit alten Sinnbildern und mit Sagengestalten, wie dem Tell und seinem Apfelschuß. Auch die Gebildbrote und die Model für die Pfefferkuchen- und Anisgebäcke sind ein gut Teil der Volkskunst,

mit denen die Kinder zu Ostern, Martini oder Nikolaus erfreut werden.

Bei den Sippenbräuchen und bei den Volksbräuchen besteht gegenüber den übrigen Gebieten der Volkskunst die sehr auffällige Neigung zu figürlich-plastischer Darstellung. Das zeigt sich nicht nur schon bei den verschiedenen Festgebäcken und beim Gerät, das zu diesen Festen benötigt wird, sondern ganz besonders in den vielen Vermummungen, die in der dunklen Zeit der Fastnächte zwischen Martini, Weihnachten und Lichtmeß üblich sind. Die geschnitzten Masken nehmen hierbei den hervorragendsten Platz ein. Sie haben sogar in den Kreisen volksfremder Kunsthistoriker Eindruck gemacht, die sonst von „Volkskunst" nichts wissen wollen. Man betrachte aber die prachtvollen Leistungen unserer süddeutschen Maskenschnitzer nicht nur von der künstlerischen Seite her, sondern auch als einen schönen Beweis dafür, daß die Erhaltung echten Brauchtums sehr wesentlich zur Erhaltung hoher handwerklicher Leistungen auf dem Gebiet der volkstümlichen Kunst beiträgt.



Schmiedeiserner Huthalter aus Deezbüll.



Anfängerarbeit der Dithmarscherin Elsa Jebens, in der die Gesetze der Volkskunst durch saubere, handwerkliche Arbeit und schöpferischen Formen- und Schönheitswillen wiedererstanden sind. Zwischen 1925 und 1930.

LOBPREISUNG DER VOLKSKUNST. DIE STILLEN Schaffenskräfte der alten deutschen Volkskunst sind nicht tot, sie schlafen nur einen Dornröschenschlaf. Die Wiedererweckung einer allgemeinen, volkstümlichen Kunstbetätigung, die nach Güte und Ausmaß der alten, verlorengegangenen gleichkommen kann, ist nicht hoffnungslos. Die Entwicklung der künstlerischen Gesinnung zu der ehemaligen, rassisch gebundenen Einstellung von Ebenmaß und Schönheit steht wieder außer allem Zweifel, seit nicht

mehr fremdländische Männer die Beurteilung aussprechen. Fremdländische Kunsterzeugnisse dienen auch nicht mehr als Wertmaßstab, sondern solche, deren Wert sich aus der Erfüllung artgemäßen Wünschens und Wollens ergeben. Für uns Deutsche als den Trägern der germanischen Welt besteht die gewaltige Aufgabe in der Erhaltung des Erbgutes, das unsere Stammeseigentümlichkeiten hervorbrachte, und ferner in der beständigen Erneuerung diesen guten Erbteiles. Hier liegen die Pflichten unserer Wissenschaftler und unserer Kunsterzieher in ihrer gemeinsamen Arbeit für Schule und Fortbildung. Sie beide müssen den Weg zu edler Schönheit äußerer Gestaltung und zu sinnvollem und sinnerfülltem Schmuck weisen. Unausschöpflich steht ihnen der Born unserer guten, ehrwürdigen Volkskunst als Anschauungsmittel zur Verfügung. Aus ihr können die Sicherheit der künstlerischen Leistung und der künstlerischen Haltung wiedergewonnen werden. Fließt dieser Quell edler, artgebundener Schaffenskraft nur erst wieder klarer und reiner, so wird auf dem breiten Strom der schlichten Volkskunst auch wieder eine „Hohe Kunst der Deutschen" entstehen und vor allem auch wieder verstanden werden. Was Volkskunst, Volkslied und Volksmärchen bis zu den Zeiten der Verwilderung artgemäßen Schaffens gewesen sind, wird diese Kunst wieder einmal werden: unversiegbarer Erlebnisquell von

Schönheit und Adel!



Zeichnung nach einem Torschmuck
in Degenbork, Kreis Herford.

Siegfried Lehmann. Deutsche Volkskunst. Wesen, Ausmaß und Weite der stillen Schaffenskräfte im deutschen Volk. 92 Seiten. 55 Abbildungen. 1. Auflage 1943. Das Motiv des Einbandes ist dem Buche selbst entnommen und stellt den Königspesel auf Hallig Hooge dar. Das Buch wurde gedruckt bei Kastner & Callwey. Aufgebunden bei S. Wappes. Beide in München.

